

Fernando dos Santos Andrade

O CASO MOREL :
INVESTIGAÇÕES (IM)POSSÍVEIS

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo
como requisito parcial para a obtenção do título de
Mestre em Teoria Literária.

Orientadora: Profa. Dra. Cláudia Arruda de Campos.

São Paulo

2000

Fernando dos Santos Andrade

O CASO MOREL :
INVESTIGAÇÕES (IM)POSSÍVEIS

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo
como requisito parcial para a obtenção do título de
Mestre em Teoria Literária.

Orientadora: Profa. Dra. Cláudia Arruda de Campos.

São Paulo

2000

A Ian, o terrível, meu filho, por ter derrubado o computador, mas não totalmente quebrado e a minha companheira (Má, vai que é sua...) pelo apoio, sobretudo pela revisão, (eu sou péssimo nisso), - verdadeira exploração de mão-de-obra , se bem que, se vale de consolo, não se trata de valor de troca....

AGRADECIMENTOS

A minha mãe (começo bem edipiano).

A meu pai pela ajuda em pequenos e grandes trabalhos.

A Cláudia de Arruda Campos, orientadora, arrumadora, aconselhadora...enfim, considerando a novela desta tese, porque não, sofredora.

A João Adolfo Hansen, responsável por uma parte considerável dos meus questionamentos e pelo encaminhamento das minhas pesquisas pessoais. É...alguém tem de ser o culpado.

Ao pessoal do Departamento de Teoria Literária, sobretudo o Luís, pela boa vontade, serviços e bom humor.

A Maria Cláudia, que me empurrou, empurrou, empurrou, até que peguei no tranco.

Às amigas Cintia, Betty e Simone, principalmente à última pela revisão do primeiro capítulo .

A Edu, um ciber-interlocutor que deu dicas valiosas.

A Jair Pereira, meu tio, por pegar no meu pé.

E para não dizerem que eu esqueci alguém, a todos que direta ou indiretamente colaboraram de alguma forma.

Ah! Ao mundo por não ter acabado antes da entrega do trabalho, afinal estamos no ano 2000.

ÍNDICE

	Agradecimentos	ii
	Índice	iii
	Percursos	v
	Resumo	viii
	Abstract	ix
Capítulo 1	<i>Um corpus no horizonte</i>	01
	Elementar	01
	Cultura de massa - a ilustre (des)conhecida	04
	Em cena, os intelectuais	08
	A confusão ou A redenção	16
	O campo minado	20
	E com vocês: a literatura...	29
	Literatura... a que resiste ou a que existe ?	38
	Apresentando um crítico nada modesto	42
	O ato indigno	61
Capítulo 2	<i>Lúcia McCartney no país das maravilhas</i>	68
	Senta que lá vêm (duas) histórias...	68
	Vá de intermezzo	72
	O primeiro dia do resto de nossas vidas	80
	A Indomada	93
	Cultura de massa: culpada ou inocente ?	102
	Perdidos no espaço - A crise	113
Capítulo 3	<i>Quem tem medo de Lúcia McCartney ?</i>	121

	Epigramas	121
	Franco, (e outros) atiradores - encarando a crítica...	135
	Maestro, qual é a música ?	150
	Botando a mão na massa	159
Capítulo 4	<i>Morel: um corpus que cai</i>	173
	Casos fantásticos de recepções desencontradas	173
	O caso de um ingênuo produtor de cinema	174
	O caso da ida para o paraíso	176
	Entre o dramaturgo rebelde e a macumba	178
	O impressionante caso do cineasta arrependido	184
	O caso global de uma certa Janet	189
	"...Morel"- O Caso	199
	A recepção como ela foi	216
	Bibliografia	229
	Bibliografia do autor	229
	Bibliografia sobre o autor	229
	Bibliografia geral de apoio	230
	Bibliografia sobre as décadas de 60 e 70	232
	Bibliografia sobre os gêneros da cultura de massa	234

PERCURSOS

(ou “pequeno relatório do desenvolvimento da pesquisa”)

Ao apresentar pela primeira vez meu projeto para o mestrado, eu dizia: “A dissertação de mestrado, a ser apresentada, pretende estudar como a cidade é vista nos contos de Rubem Fonseca. Trata-se de reatualizar e deslocar o olhar benjaminiano, pois observaremos como o Rio de Janeiro (uma metrópole da periferia) é representada numa obra literária, observando-se aí o jogo dialético entre literatura e sociedade.”

Bonito..., mas nada mais longe do que se tornou este trabalho de mestrado. Aos poucos, a preocupação em como encarar o primeiro romance de Rubem Fonseca foi se tornando mais forte. Daí o título do trabalho, ele chama a atenção para todas as possibilidades e impossibilidades no percurso da pesquisa. As primeiras (im)possibilidades lógico que dizem respeito às questões materiais. Marx é básico. Nesse caso, gostaria de lembrar simplesmente as dificuldades de se fazer pesquisa no Brasil, na necessidade de se manter financeiramente sem apoio oficial, as dificuldades em se levantar o material, etc.

Aos poucos fui percebendo que o objeto de meus estudo também apresentava suas impossibilidades. O questionamento de partida era saber se a crítica tinha sido justa com “O caso Morel”. Geralmente tal romance é avaliado como sendo expressão da literatura de massa, ou seja, Rubem Fonseca teria concedido mais do que devia em seu processo de experimentação lingüística e trabalho com o *pop*. Comparando com *Lúcia McCartney* percebe-se que há uma grande semelhança entre os recursos utilizados no romance e no livro de contos. Seria necessário, portanto, perceber as nuances, considerar quais eram os limites do autor e da crítica. Nesse caso, tentei reconstituir os pressupostos básicos para o julgamento de valor, entre os quais, dei considerável atenção à cultura de massa.

Tal preocupação me fez recuar no tempo e considerar o seu desenvolvimento no Brasil, seus vários estágios e a maneira como ela era encarada. Essa perseguição por tal objeto pode até ter me desviado um pouco meu objetivo, mas afinal, tratava-se de entender melhor justamente o fator mais decisivo na crítica feita ao romance. Dentro

dessa (im)possibilidade, o primeiro capítulo foi assumindo a forma de um levantamento histórico, talvez dê a impressão de desnecessário na economia do texto, mas isso foi fundamental dentro da trajetória do pensamento. É preciso perceber que, primeiramente, a cultura de massa relaciona-se no Brasil com o populismo no período de Getúlio Vargas. Depois, ela vai assumindo um lugar privilegiado para as lutas político-ideológicas; a seguir, relaciona-se com o imaginário de modernização do país, sendo que, em todos esses casos, ela é bem recebida pela sociedade.

Observando os contos de Rubem Fonseca referentes ao período pré-64, pode-se observar que o autor não tematiza a cultura de massa. Os textos, de uma certa forma, focalizam as transformações sociais em função da modernização apressada pela qual passava o Brasil. De um modo geral, a recepção aos textos foi favorável, fazendo com que Rubem Fonseca começasse a pertencer ao panteão de escritores dignos de circular em no circuito escolar-erudito.

1969, o livro que serve de divisor de águas na trajetória de Rubem Fonseca é publicado. *Lúcia McCartney* é um enigma, assim como o período que o antecede. Para poder explicá-lo, foi necessário buscar as transformações pelas quais passou a sociedade no período 64-68. Há uma aceleração dos processos culturais numa procura desesperada por saídas, que não sejam a do Aeroporto. A esse livro eu dediquei dois capítulos (im)possíveis, o segundo e o terceiro. Um trata de levantar hipóteses sobre o período e sobre as relações (im)possíveis entre livro e práticas sociais, considerando, sobretudo, o estabelecimento definitivo de uma cultura de massa nos moldes da indústria cultural. O outro faz uma análise do livro a partir das características da cultura de massa.

Os dois capítulos são cruciais, pois estabelecem as dificuldades e os limites para a produção literária do período e para a que vier depois. A inclusão de elementos da cultura de massa parece ser uma necessidade e não uma opção. Diante dessa prática literária, que não foi exclusiva de Rubem Fonseca, os pressupostos da crítica literária entram em curto-circuito. Vez ou outra, na história da cultura ocidental, surgia a discussão sobre o era “texto” estético. No classicismo, por exemplo, a questão passou a ser normativa, os críticos determinavam as regras do bem escrever. Diante da arte moderna, em que o texto rompe com todas as práticas de escrita, há uma demanda pelo especialista que é capaz de explicar o texto, ele faz a ponte entre a cultura o leigo. O

crítico literário tem a função de explicar o texto, já que o texto literário surge como prática que coloca em xeque todos os discursos, inclusive a própria linguagem. É dentro desse contexto que se constituem os critérios de julgamento dos textos literário. A partir de 1960, o *pop* começa a ser introduzido na literatura, apagando os limites entre cultura erudita e cultura de massa. Mais, para tal tipo de texto, o especialista não é indispensável. O livro *Lúcia McCartney* surge como ilustrativo dessa situação. No momento de sua publicação, a crítica ainda atônita, não se dava conta do que ocorria, os comentaristas perceberam somente que estavam diante de um texto experimental. Anos mais tarde, *O caso Morel*, um romance não muito diferente do livro de contos, recebe uma crítica desfavorável.

O último capítulo acompanha a recepção de *O caso Morel*. Levanta uma hipótese : a crítica, agora mais consciente dos efeitos da cultura de massa, estaria mais sensível a esse tipo de texto. De qualquer forma, o objeto final da pesquisa mostra toda a sua (im)possibilidade e precariedade. O enigma de *Lúcia McCartney* absorveu mais estudo, reflexão e tempo do que se supunha. Conseqüentemente, o capítulo 4, que deveria levantar alguma resposta apenas aponta (im) possibilidades: as minhas, as da crítica, as do período, só para ficarmos em algumas. Ele apenas reúne algumas observações sobre a cultura do início dos anos 70 e a análise de textos sobre a recepção do livro. Não dá respostas, apenas faz ecoar mais fortemente a pergunta: Será que é (im)possível algum tipo de crítica ou de critério de julgamento?

RESUMO

Este trabalho teve como ponto de partida o questionamento sobre a problemática recepção do primeiro romance de Rubem Fonseca, *O caso Morel*. A hipótese levantada era de que o livro não diferia muito de *Lúcia McCartney*, livro bem recebido pela crítica, diferentemente do que ocorreu com o romance. A investigação consistia em perceber se algo mudou na crítica ou no estilo do autor, ou se ambos mudaram, e em que medida, a partir de um denominador comum: a cultura de massa.

Finalidades à parte, concretamente, não se chegou a tanto. O trabalho acompanhou as mudanças de postura da sociedade e, particularmente, da crítica em relação à cultura de massa. Inicialmente, houve uma valorização da cultura de massa como elemento de coesão social, relacionada ao populismo. Depois, esses componentes foram incorporados à alta cultura. Por fim, passou-se a uma desconfiança em relação aos produtos da indústria cultural.

Essa trajetória pode ser observada comparando-se como os livros de Rubem Fonseca incorporam elementos da cultura de massa e como a crítica os vê. Nos dois primeiros livros, o autor mostra a nova ética moderna, mas sem se entregar à forma de tal ética – o seu tema é basicamente o atraso *versus* a modernidade. Os críticos o saúdam como um renovador do gênero conto. Em *Lúcia McCartney*, Rubem Fonseca adota a forma da cultura de massa para falar dessa nova realidade. Nesse ponto, a crítica se espanta com a radicalização experimental do autor. Já em relação a *O caso Morel*, que apresenta elementos semelhantes ao do livro anterior, a recepção não foi tão calorosa.

Talvez o mérito do trabalho tenha sido distinguir com mais exatidão os elementos da cultura de massa na obra do autor e levantar algumas reflexões sobre seu significado. Reflexão incompleta mas que tenta se inserir no que talvez seja o grande desafio para a Crítica Literária, pensar em novos parâmetros para a crítica.

ABSTRACT

This dissertation discusses the reception of Rubem Fonseca's first novel, *O Caso Morel*. I sketched the hypothesis that this book was not so different from *Lúcia McCartney*, which received a very good reception by the critics, different from what happened to *O Caso Morel*. This study examines if something has changed in the criticism or in author's style, or if both has changed, and to what extent. It is necessary to consider a common aspect for both books: the mass culture.

This dissertation doesn't reach all of its finalities. The paper followed the changing of society and criticism attitude related to mass culture and, as a consequence, to Rubem Fonseca's works. Initially, there was an appreciation of mass culture as a component of social cohesion, related to "populismo". Later, this components was incorporated in high culture. Finally, there was a distrust against mass culture products.

This path can be noticed focusing the incorporation of mass culture components in Rubem Fonseca's books and the criticism evaluation on these books. In his first two books, the author shows a new modern ethic, but without coping to the model of this ethic - his theme is basically the backwardness *versus* the modernization. The critics acclaimed him as someone who renewed the genre "short story". In *Lúcia McCartney*, Rubem Fonseca adopted elements of mass culture to discuss this new reality. In this case, the criticism was surprised by the author's radical experience. Comparatively, *O Caso Morel* presents the same elements as *Lúcia McCartney*, but it received a less enthusiastic reception.

Maybe the worthiness of this paper has been to distinguish more accurately the elements of mass culture in the author's books and to point out some questions and discussions on its meaning. This discussion was not completed, but it tries to reach the main challenge of Literary Criticism: to suggest new patterns for the criticism.

CAPÍTULO 1 : UM CORPUS NO HORIZONTE

Elementar

...que qualquer investigação comece pela constatação do fato. O fato que aqui se propõe investigar é a recepção de *O caso Morel* e sua problemática aceitação dentro do campo Literatura Brasileira. Quando Rubem Fonseca publicou seu primeiro livro, *Os prisioneiros* (1963), as primeiras manifestações da crítica foram um pouco tímidas diante de um autor que era desconhecido e representava uma certa renovação no panorama literário. Apesar do cuidado, os críticos perceberam que o escritor tinha qualidades e apontaram a técnica e o tema diferenciados como dignos de nota. Com a publicação de *A coleira do cão* (1965), o escritor teria alcançado o apogeu, sempre segundo os críticos. Era de se esperar, portanto, que o primeiro romance do autor, *O caso Morel* (1973), fosse bem recebido. Não foi o que ocorreu. Boa parte da crítica considerou que o autor não conseguira atingir o mesmo nível literário de seus contos. Os comentários foram bem variados, iam desde a observação de que o romance parecia um longo conto, até a desconfiança de que o autor teria tentado agradar o público fazendo um livro tipo *best-seller*. Até hoje Rubem Fonseca é considerado melhor contista. Aí está o nosso caso Morel. Será que houve um crime cometido pela crítica? Ou foi ela justa?

Não, essa investigação não se propõe redimir o réu ou reafirmar a crítica, mas perceber de que forma ocorreu o julgamento que ficou na história literária. Necessário, então, foi determinar um plano de ação. A base teórica utilizada foi a Teoria da Recepção como proposta pelo caro Jauss¹. Dentre suas premissas o principal é que 1) o texto só se efetiva no momento de atualização (leitura) por parte do leitor; 2) a produção do texto é, de certa forma, determinada pela expectativa dos interlocutores. Em outras palavras, não existe uma verdade implícita ao texto, mas qualquer sentido deve ser considerado pelo jogo entre texto e a forma como o leitor o lê.

Sendo assim, pode-se, a partir dessa constatação, conseguir um alibi para o nosso *O caso Morel*. Vejamos: e se a crítica da época fechasse os olhos à determinação da

¹ JAUSS, H. Robert... *et alii*. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

“expectativa dos interlocutores”, ou melhor, expectativa dos leitores? E se ela acreditasse no “valor intrínseco do texto”? E se “valor intrínseco do texto” fosse um parâmetro sem validade naquele contexto? Ora, esses “e se” não são tão absurdos assim, afinal, no começo da década de 70, a crítica literária vivia um período de discussão e de crise de parâmetros. Se esse for o caso, então, tal julgamento da crítica teria um valor bastante limitado. Bem, aí estou indo longe demais.

O trabalho propõe o elementar. Resgatar o contexto e perceber sua relação com a crítica e com a produção textual. Mas qual contexto? Ou quais? De modo geral, as expectativas do leitor são determinadas pelo (a) código literário vigente e pelas (b) práticas sociais de uma determinada época, com as quais o texto dialoga. No primeiro caso, é necessário recorrer à poética do gênero, que permite ao leitor decodificar o texto reconhecendo suas inovações; no segundo, exige-se um trabalho de reconstrução do passado até onde isso seja possível, recuperando as expectativas do público para, finalmente, perceber como elas são reelaboradas pelo texto literário.

Seguindo o plano da investigação, dá para perceber a necessidade de se discutir não tanto o código literário vigente, mas sobretudo as práticas sociais da época. Ora, reconstruir essas práticas é coisa que nem Sherlock Holmes conseguiria realizar. Não é possível fazer um levantamento psicológico de uma massa de leitores heterogêneos e de uma época afastada do presente. Daí é que entra em cena outro crime: o corte. É necessário escolher um viés, por mais temerário e aleatório que isso possa parecer. Nesse caos, só posso desejar ter escolhido um ponto de vista privilegiado.

Freqüentemente, o que se ressalta a respeito de *O caso Morel* é sua ligação com a cultura de massa, sobretudo com a indústria cultural. Dessa forma, seria interessante observar como o mercado cultural vai sendo constituído no Brasil e qual sua influência sobre a produção cultural e a crítica. A investigação caminha, portanto, por três linhas básicas: (1) a formação de um circuito de circulação de bens culturais e do mercado cultural; (2) a consciência e a influência dos intelectuais sobre esse campo chamado cultura; (3) o modo como se comporta a crítica e a recepção literária nesse campo minado.

Isso tudo tem uma finalidade: perceber como a produção literária de Rubem Fonseca e a crítica sobre sua produção vão se alterando conforme as mudanças ocorridas no panorama cultural. Afinal, o primeiro texto do autor carioca é de 1963 (*Os*

prisioneiros), momento em que os intelectuais se voltavam para a “cultura popular” em detrimento da cultura erudita. Anos mais tarde, o livro de contos *Lúcia McCartney* (1967), considerado ponto de viragem do autor, foi publicado em outro cenário político e intelectual, - já em plena ditadura, período a que Carlos Guilherme Mota² se refere como época de revisões radicais. E finalmente, *O caso Morel* surge num momento em que a ditadura se consolidara e os parâmetros da crítica estavam sob severa discussão.

É justamente com o primeiro romance de Rubem Fonseca que ocorre o divórcio entre crítica e autor, muito embora alguns críticos já tivessem feito ressalvas ao livro anterior, *Lúcia McCartney*. Sendo assim, algumas perguntas ficam matutando na cabeça da gente: será que foi a crítica que não conseguiu acompanhar as mudanças? Ou seria realmente Rubem Fonseca que se entregara rápido demais ao mercado? Ou ainda, os instrumentos da crítica seriam suficientes para poder abarcar o romance? Lógico que essas perguntas, no limite, levam a investigação para a interessante questão que cabe hoje à crítica literária responder, ou seja, de como avaliar os textos produzidos na época pós-64, ou para alguns, na pós-modernidade. Infelizmente, e isso com toda sinceridade, creio não poder chegar a tanto. Não há tempo suficiente para poder dar conta dessa questão nesse projeto de mestrado que tem de ser curto sucinto etc etc. Fica para o doutorado se houver.

Faltam apenas algumas palavras sobre as provas documentais. Reconstituir uma época é trabalho para um historiador e sua equipe. Minha equipe sou eu mesmo e meu computador no máximo. Nesse caso, aliciei contra vontade alguns outros membros. Refiro-me a historiadores ou sociólogos a quem freqüentemente vou acompanhar como fontes de testemunho. Quanto à crítica literária, não focalizei a crítica acadêmica, mas as resenhas críticas que foram publicados em jornais na época em que os livros de Rubem Fonseca foram lançados*. Sei que isso não significa muito. Meus argumentos são fundados em testemunhos e por amostragem exemplar (uma vez que não consegui um grande número de resenhas). Ou seja, posso ser acusado de não ter tido muito rigor e estou pronto para me

² MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. S. Paulo: Ed. Ática, 1994.

* Aqui cabe uma justificativa. Por que considerar textos de jornais e não da crítica acadêmica? Por dois motivos. Primeiro: o jornal é um dos primeiros veículos a divulgar e já estabelecer os parâmetros de julgamento que depois serão discutidos. Como a investigação tem por finalidade acompanhar a recepção do texto, o jornal surge como um veículo privilegiado. Basta lembrar que a crítica acadêmica se debruça sobre o fato muito tempo depois, contestando ou validando critérios já discutidos. Segundo: considerando a circulação, o crítico de jornal, a partir de um conhecimento acadêmico prévio, apresenta didaticamente o

retratar se surgir algum texto que contradiga as minhas hipóteses. Apesar disso, espero levantar argumentos que possam, de alguma forma, fomentar a discussão e o entendimento dessa época crucial para a cultura e história brasileira (êta chavão besta).

Cultura de massa – a ilustre (des)conhecida

Quando é que a cultura de massa entra em nossa história? Segundo Renato Ortiz³, é por volta da década de 40, durante o Estado Novo, que se pôde observar o desenvolvimento consistente do mercado cultural. Antes disso, o Brasil não apresentava as condições necessárias para sustentar tal tipo de mercado: sociedade de massa e o desenvolvimento urbano-industrial.

No caso brasileiro, o processo de industrialização passava necessariamente pela transformação da sociedade. Getúlio Vargas, para modernizar economicamente o país, teve primeiro de estabelecer as condições políticas para tanto, redimensionando o equilíbrio de poder no país. Como forma de enfrentar as poderosas oligarquias rurais, Getúlio procurou o apoio das massas até então alijadas do processo político. Que massa? A população urbana não tinha caráter homogêneo, o que a tornava frágil para os interesses políticos. Conseqüentemente, Getúlio promoveu a formação de uma massa de manobra, a partir da inclusão social e do controle. Essa foi a base do *Populismo*: incluir a massa na aparente aliança entre classes – proletariado, burguesia, oligarquia – em torno de projetos desenvolvimentistas e nacionalistas tendo como gestor o Estado. Essa estratégia tinha o mérito de diminuir os freqüentes atritos entre capital e trabalho e entre oligarquia rural e burguesia.

O *populismo* está diretamente relacionado tanto com o consumo em larga escala quanto com o aparecimento da cultura de massa. Em poucas palavras, o populismo brasileiro, segundo Ianni, “é a forma política assumida pela sociedade de massas no país.”⁴ O tipo de cultura que se desenvolve a partir de então sofre influência da aproximação entre meios de comunicação de grande escala e manifestações culturais. Ora, existe nesse nova

texto para um público leigo. Ou seja, os artigos de jornais permitem pelo menos entender em que chave os textos eram recebido por esses mediadores e como eles estabeleciam um viés de leitura.

³ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira* : Cultura Brasileira e Indústria Cultural.

São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991 – 3ª edição.

⁴ IANNI, Octavio. *O colapso do populismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira S.A., 1978.

forma de produzir cultura um grande potencial de manipulação. Essa manipulação é intrínseca a qualquer meio de comunicação de massa, como observa, de modo geral, Ecléa Bosi:

“Quais os principais objetivos da Comunicação de Massa? Wright responde:

1. Detecção prévia do meio-ambiente (consiste na coleta e distribuição de informes sobre os acontecimentos do meio).

2. Interpretação e orientação (consiste na seleção, avaliação de notícias, feitas, em geral, pelos editoriais de jornal visando a orientar o leitor para certo tipo desejado de reação às notícias).

3. Transmissão de cultura (consiste na comunicação de informações, dos valores e normas sociais de uma geração à outra ou de membros de um grupo a outros recém-chegados. É a atividade educacional).

4. Entretenimento (consiste nos atos comunicativos com intenção de distrair, divertir o receptor).”⁵

Considerando apenas os itens 2 e 3 já dá para perceber que se alguém controlasse a interpretação, a orientação e a transmissão da cultura, esse alguém conseguiria “orientar o leitor para certo tipo desejado de reação às notícias”. Getúlio percebeu isso. Francisco Campos, o ideólogo do Estado Novo, também, tanto que afirmava:

“Não é preciso contato físico (entre líder e a massa) para que haja multidão”. “É possível hoje (...) transformar a tranqüila opinião pública do século passado em um estado de delírio ou de alucinação coletiva, mediante os instrumentos de propagação, de intensificação e de contágio de emoções, tornadas possíveis precisamente graças ao progresso que nos deu a imprensa de grande tiragem, a radiodifusão, o cinema, os recentes processos de comunicação.”⁶

De acordo com essas idéias, em dezembro de 1939, um decreto do governo criou o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda). Sendo assim, o governo de Getúlio se voltava para o controle dos principais meios de informação da sociedade de massa:

⁵ BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1973, 2ª edição.

⁶ *Nosso Século*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 193.

imprensa (“o maior elemento de colaboração para um bom governo”⁷) e o rádio, talvez o mais expressivo meio de comunicação de massa da época.

Nos anos 40, o barateamento do custo do aparelho radiofônico, ocorrido na década anterior, permitiu a popularização do rádio. Sua influência, portanto, torna-se considerável. Seguindo a proposta do DIP, era de se esperar um rígido controle estatal da programação. Ao invés disso, o governo pôs em prática uma política liberalizante, o que redundou no aumento de número de rádios comerciais e no predomínio de uma programação estritamente comercial. Ortiz vê aí uma contradição. Seu argumento parte da constatação de que “a percentagem da programação dedicada aos chamados ‘programas culturais’...não ultrapassa 4,5 %”⁸.

Contudo, pode-se pensar até que ponto havia realmente contradição entre o projeto ideológico do DIP e o fato de o rádio atender a interesses comerciais*. Ora, o Estado Novo controlava as manifestações populares, sendo assim, não tinha necessidade de controlar a programação das rádios. Se nas representações populares, como a música, houvesse elementos hostis aos esquemas oficiais, o DIP cuidaria para que esses bens culturais se adequassem ao nacionalismo *populista*. Na época do Estado Novo, várias músicas foram proibidas. Só em 1940 foram vetadas mais de 370 composições. A censura promovia um expurgo e uma integração à força. Por exemplo, em 1940, o samba “O Bonde São Januário”, de Ataulfo Alves e Wilson Batista, foi proibido por ser considerado uma exaltação à malandragem. O autor, então, integrando-se à ordem, resolve mudar a letra para: “Quem trabalha é quem tem razão/ eu digo e não tenho medo de errar..” E como se não bastasse, Ataulfo, em sua composição seguinte, fez uma exaltação rasgada ao regime: “O Estado Novo veio para nos orientar/ No Brasil não falta nada/ Mas precisa trabalhar.”

Censura e sedução: estas eram as armas do governo para disciplinar as manifestações populares. Entre outras medidas, Getúlio criou o dia da música popular brasileira, tendo promovido, em 1939, uma grande festa no Rio de Janeiro, com participação dos maiores astros do rádio e da canção, entre os quais Carmem Miranda,

⁷ *Idem, ibidem*, p. 193.

⁸ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira : Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991 – 3ª edição, p.54.

* Aliás, poderíamos propor exatamente o contrário, afinal, o governo militar mostrou muito bem que controle de massas e exploração comercial da indústria cultural andam de mãos dadas.

Francisco Alves, Donga e Heitor Prazeres. A interferência do governo foi além das medidas de incentivo, ele interferia inclusive na difusão e produção. Em 1940, a Rádio Nacional, de propriedade do governo, tinha o maior *cast* radiofônico: Lamartine Babo, Almirante, Ari Barroso, Oduvaldo Viana. Assim, ela se tornou a mais ouvida das 80 emissoras em operação no país. É a política cultural do Estado Novo que promove a ressemantização das manifestações culturais. Por exemplo, o samba, que era uma manifestação como outra qualquer, passa a ter um caráter nacional na medida em que o governo impõe às escolas de samba que devessem dar um sentido nacionalista e patriótico aos enredos das canções.

Fomentava-se, assim, uma certa integração ideológico-simbólica através do que se convencionou chamar “música brasileira”. O próprio Ortiz, ao explorar o pensamento frankfurtiano, explica que a cultura de massa promove uma certa padronização e agrupa os indivíduos atomizados em torno de determinadas instituições, de forma que a massa começa a se relacionar de maneira mais estreita com o centro. É lógico que essa análise não se pode aplicar na totalidade ao caso brasileiro, pois estamos falando de uma cultura de massa incipiente e patrocinada pelo Estado. Mas o que Ortiz deixou de perceber é que a rádio comercial, na medida em que veiculava a “música da nação”, produzia uma uniformidade sem que fosse necessário apelar para programas ‘culturais’, fortemente marcados pela propaganda explícita do Estado e, com certeza, com baixo apelo popular.

Existe uma particularidade nessa cultura de massa desenvolvida durante a época de Getúlio. No Brasil, a cultura de massa não se desenvolveu como desdobramento natural do processo de industrialização e da ideologia liberal que havia em outros países. Ela foi incentivada e promovida pelo Estado Novo como instrumento de controle. É claro que mesmo a cultura de massa que atende aos interesses da indústria e do capital guarda uma certa dose de controle social. Mas aqui não havia esse mascaramento.

O outro lado da moeda é que tal política também promovia uma certa inclusão, ao favorecer a formação de uma identidade para a massa. Antes de Getúlio, as massas eram desorganizadas e amorfas, o que dificultava seu controle, (mas também uma luta conjunta), daí o grande esforço de tentar submeter essa massa a uma identidade nacional. A busca pela identidade existiu desde o Romantismo, basta lembrar José de Alencar, mas antes do Estado Novo essa discussão era uma abstração das classes senhoriais. Ao reconhecer,

promover e controlar manifestações populares sobretudo urbanas, Getúlio Vargas dava forma e aceitação social.

Em cena, os intelectuais

Segundo Ortiz, no Brasil, o desenvolvimento da cultura de massa se passou ao largo da reflexão acadêmica ou intelectual:

“(...) há um relativo silêncio sobre a existência de uma ‘cultura de massa’, assim como sobre o relacionamento entre produção cultural e mercado. No plano acadêmico, é praticamente na década de 70 que surgem os primeiros escritos que tratam dos meios de comunicação de massa...”

Ao tentar explicar o porquê desse silêncio, Ortiz remonta ao Modernismo. Na sociedade brasileira, em que a especialização intelectual ainda não ocorrera, a literatura acabava por abarcar outros discursos alheios à sua esfera. É sob o signo do modernismo que começaram as discussões de caráter sociológico sobre a identidade nacional. Segundo Ortiz, depois de 1924, esse tipo de preocupação começa a influenciar os escritores que propunham um projeto cultural mais amplo:

“A questão da brasilidade se transforma assim no centro da atenção dos escritores e vai gerar vários manifestos como Pau-Brasil, Antropofágico, Anta. Ao Brasil real, contemporâneo, os modernistas contrapõem uma aspiração, uma “fantasia” que aponta para a modernização da sociedade como um todo.” Oswald, à esquerda; Plínio Salgado, à direita. “O que importa, no entanto, é perceber que, por trás dessas contradições, existe um terreno comum quando se afirma que só seremos modernos se formos nacionais.”⁹

Ou seja, a literatura modernista começava a veicular uma preocupação com a "brasilidade" que em rigor estaria fora da esfera da estética. Nesse caso, os intelectuais tiveram papel fundamental na promoção ideológica da modernização como condição do "nacional" e o Estado Novo parece representar, em termos políticos, a concretização

⁹ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira : Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991 – 3ª edição, p.35.

dessa ideologia. É o que Roberto Schwartz chama de idéias fora do lugar. No Brasil, a representação da modernização surge antes das condições materiais.

De início, sendo uma fantasia, a proposta modernista é paradoxal. Exige a modernização do país, deseja a industrialização, as máquinas, a velocidade e, ao mesmo tempo, valoriza a identidade de fundo folclórico-rural. Basta considerar a obra de Mário de Andrade. Em *Macunaíma* há uma oposição entre o nenhum caráter necessário para o projeto modernista e a valorização de toda tradição heterogênea da cultura brasileira. Estabelece-se assim uma dicotomia: valorizam-se as manifestações de fundo folclórico-rural em detrimento das populares-urbanas, como se fosse possível conciliar visão folclórica e modernização, ou melhor, como se fosse possível conservar “a identidade nacional”, (essa entidade ilusória relacionada, na época, com o folclore), dentro do processo de modernização.

O Estado Novo encampa essa dicotomia. José Miguel Wisnik falando sobre o papel da música Modernista nesse período, observa que o “musical bateu nessa tecla: re/negar a cultura popular *emergente*, a dos negros da cidade, por exemplo, e todo gestuário que projetava as contradições sociais no espaço urbano, *em nome da estilização* das fontes da cultura popular rural, idealizada como detentora pura da fisionomia oculta da nação.”¹⁰ Dessa forma se mantinha a dicotomia entre a Grande Arte e as manifestações populares. Se antes o popular fora sinônimo de barbárie e, portanto, rejeitado pela cultura erudita, agora até se aceitava o popular, mas enquanto sinônimo de folclórico - procurava-se a alma brasileira, rústica, aquela, aparentemente, sem contaminação urbana, cosmopolita e, portanto, comercial. A cultura erudita, inclusa aí a Literatura, cujo papel era expressar com pureza a “alma” nacional, tornava-se contrapartida ideológica da doutrina do Brasil como grande potência com identidade própria. Comentando o legado Modernista, Wisnik percebe:

“está formada a cadeia conflitual bem típica da discussão brasileira: a conjunção entre o *nacional* e o *popular* na arte visa à criação de um espaço estratégico onde o projeto de autonomia nacional contém uma posição defensiva contra o avanço da modernidade capitalista...”¹¹

¹⁰ WISNIK, José Miguel & SQUEFF, Enio. “Nacionalismo Musical”. In: *O Nacional e o Popular na cultura brasileira* (série). São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 133.

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 134

Wisnik manifesta uma certa desconfiança em relação à cultura erudita. Exemplificando com Villa-Lobos, ele mostra como o projeto didático do compositor era autoritário e apropriado às elites que estavam no poder. Nesse caso, a música popular urbana, associada a indústria cultural ou não, - pela sua oposição à cultura imposta e européia, pelo seu anarquismo e pela sua ligação com a cultura negra - é que se tornaria expressão das classes dominadas. Ele afirma:

“O popular irrequieto da música urbana espirrou fora do programa nacionalista porque ele exprime o contemporâneo em pleno processo inacabado, mais dificilmente redutível às realizações acadêmicas (...) a música popular brasileira urbana lançava em jogo os elementos sintomáticos de um flagrante desmentido descentralizador às concepções estético-pedagógicas do intelectual erudito, prometendo um abalo decisivo no seu campo de atuação.”¹²

Creio que essa avaliação de Wisnik é interessante, mas deve ser encarada com uma certa reserva. Até que ponto pode-se dizer que a música urbana “espirrou fora do programa nacionalista”? Pensando no Estado Novo, Wisnik tem razão ao salientar que o Modernismo musical foi utilizado como fator disciplinador, “como forma de conquistar uma linguagem que concilie o país na horizontalidade do território e na verticalidade das classes (levando a cultura rústica ao âmbito universalizado da cultura – burguesa -, e dando à produção musical burguesa uma base social da qual ela está carente)”¹³. Tem razão também quando afirma que a música urbana atravessada pelos “meios de massa”, no caso o rádio, era motivo de preocupação para o Estado Novo, na medida em que esse tipo de manifestação tinha caráter anárquico. Mas é temerário opor fortemente estes dois tipos de manifestações, quando se analisa o período do Estado Novo, por dois motivos: Getúlio cooptou essa música urbana; e os “meios de massa” não se desenvolveram à revelia do regime.* Na verdade, Getúlio soube dar forma (no sentido inclusive de organizar) a esse tipo de manifestação cultural, ao mesmo tempo que a utilizava em seu benefício.

¹² *Idem, ibidem*, p. 148

¹³ *Idem, ibidem*, p. 148.

* Creio que o problema é que Wisnik procura o antagonismo erudito vs. popular-urbano, característico da década de 60, nos períodos anteriores. Em determinado ponto ele afirma: “Essa constelação de idéias, onde nacional-popular tende a brigar com a vanguarda-mercado, já era incisiva, mas implosiva na música nacional-erudito-popular de 30 e 40, e se tornará decisiva e explosiva na área musical durante as movimentações da

Aliás, do ponto de vista político, estas esferas (popular-urbana, cultura erudita) eram complementares*, tanto que havia uma política de dupla orientação: uma, voltada para a cultura “erudita” adotada pelo Ministério da Educação; outra, direcionada para os meios de comunicação e cultura popular cujo órgão responsável era o DIP. O Ministro da Educação cercou-se de intelectuais ligados ao Modernismo: Carlos Drummond de Andrade, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Villa-Lobos etc. Já o diretor do DIP cuidava dos meios de comunicação que atingiam a massa. Imprimiu-se uma orientação fortemente autoritária frente à atividade editorial: surgiram inúmeros livros e cartilhas escolares exaltando a figura de Vargas. Ao mesmo tempo, o DIP ampliava sua influência sobre a imprensa, quer fosse através da censura direta, quer fosse através da criação de órgãos de imprensa como os jornais *A Manhã* e *A Noite*, que foram encampados por empresas estatais, ou a criação de *A Voz do Brasil*.

década de 60” (p.134). Essa dicotomia só fará sentido no momento em que a *intelligentsia* começar a pensar a cultura popular-urbana como forma de se realizar uma “arte popular revolucionária” (engajada). Antes disso, essa manifestação até poderia ter caráter anárquico, mas isso de nada adiantava enquanto não houvesse um canal institucional que pudesse capitalizar essa forma de oposição. A oposição só existe quando ela pode se manifestar como tal.

*Apenas uma reflexão: na França houve tempo para o estabelecimento de uma hierarquia entre a cultura erudita e a cultura de massa. A primeira era integradora e foi estabelecida, dentre outros modos, pela obrigatoriedade de seu estudo nas escolas já no século XIX. Ortiz observa, então, que a música de Aznavour é um arremedo kitsch da cultura erudita. Aqui no Brasil, não houve tempo para que isso ocorresse. É com Getúlio que a idéia de uma educação universal começa a ser posta em prática, disseminando a alta cultura. Ora, é também no Estado Novo que se desenvolve a cultura de massa. Portanto, dentro do circuito de recepção não chega a se configurar uma hierarquia entre elas, a não ser no campo acadêmico. Enquanto na Europa o kitsch parece ser uma deterioração do erudito, aqui o kitsch e o erudito pertencem a tradições diferentes. Entre outras consequências, quando a cultura erudita foi seriamente questionada, na década de 60, não houve grandes empecilhos para que a tradição popular-urbana ocupasse o lugar privilegiado da literatura, pelo menos para parte da *intelligentsia* brasileira. Se por um lado, esse fato acabou por fecundar manifestações populares como, por exemplo, a música, por outro, mais à frente, esse mesmo fato permitiu que a indústria cultural se estabelecesse rapidamente no Brasil e de forma acrítica. Nesse caso, às vezes penso como, por uma forma enviesada, as manifestações culturais no Brasil acabam por manifestar as mesmas características das manifestações dos países centrais. Por exemplo, hoje, considera-se a ausência de hierarquia e a mistura entre alta cultura e cultura de massa como uma característica da “pós-modernidade”. Contudo, na Europa, essa tendência é consequência da ironia diante, tanto da cultura de massa, quanto da arrogância da cultura erudita. Até porque uma cultura que tem como base o furor pelo novo acaba por profanar até mesmo o campo intocado da tradição vanguardista, como se a face dadaísta do Modernismo se voltasse agora contra sua própria base. Aqui no Brasil, ocorre algo semelhante, basta lembrar o Tropicalismo. Na superfície sua anarquia lembra as manifestações européias, mas sua base é outra. Lógico que há nesse movimento uma ironia, mas ela se dá sobretudo em relação à arte engajada de esquerda, que bem ou mal tem relações com o populismo e com a cultura de massa. Nesse caso, na mistura tropicalista, ocorre um alinhamento internacional como resposta a um contexto tipicamente nacional. Em certo sentido, tal manifestação torna-se mais realista que o rei, afinal se nossa anarquia é muito melhor, o seu comprometimento social é muito menor, salva-se a estética.

É lógico que as relações entre os intelectuais - mesmo os intelectuais ligados ao Ministério da Educação - e o Estado Novo eram extremamente complexas. Há figuras como Drummond, cuja produção estética se chocava claramente com o direcionamento do regime, ao lado de outros que, como Villa-Lobos acabaram por reconhecer no projeto estadonovista parte das aspirações modernistas. É assim que se pode encarar a atuação do maestro, ao reger as grandes concentrações orfeônicas em nome da concepção cívico-autoritária do DIP. Mesmo os intelectuais que se colocavam fora da proteção do regime, como Mário de Andrade e Graciliano Ramos, de alguma forma, tinham como ponto de referência o Estado. Wisnik aponta muito bem, que ambos, Mário de Andrade e Villa-Lobos tinham uma concepção sobre a função da arte muito semelhante:

“Politicamente, Villa-Lobos e Mário realizam, cada um a seu modo, tendendo para a direita ou para a esquerda, ligando-se ao Estado Novo ou antecipando Zdanov, o horizonte de destino do projeto nacionalista: pedagogia coral emanada do artista a serviço do Estado-Nação (não têm uma saída para a possível autonomia das culturas do povo a partir de suas bases).”¹⁴

Ou seja, cria-se uma relação orgânica, nesse período, entre Estado e intelectual que não existia antes do modernismo. O intelectual vai percebendo o seu papel político, e é assim que ele vai lendo sua função social, seja de esquerda ou de direita. Nesse sentido, é interessante o balanço que Mário de Andrade faz do papel do intelectual. Segundo Mota, o poeta modernista, num depoimento de 1942, fazia uma auto-crítica de sua geração, apresentando-se, portanto, como a consciência-limite. Isso porque Mário de Andrade, numa espécie de *mea culpa*, reconhecia o caráter elitista e unicamente estético do Modernismo brasileiro do qual ele participou, cobrando uma atuação mais política por parte do escritor.

A geração intelectual que vem a seguir, parte exatamente daí. No contexto de redemocratização pós-45 e influenciado pelo primeiros frutos da Universidade, o pensamento brasileiro volta-se para as questões sócio-políticas. São lançados os parâmetros do pensamento radical que irá se desenvolver nas décadas seguintes. O que é importante destacar quanto à *intelligentsia* nessa nova fase: primeiro, o pensamento crítico

¹⁴ WISNIK, José Miguel & SQUEFF, Enio. “Nacionalismo Musical”. In: *O Nacional e o Popular na*

deixa de estar atrelado à cultura letrada, entram em cena os especialistas -sociólogos, historiadores etc.; segundo, passa-se da preocupação com o nacional ligado ao fator estético e da simples apologia do moderno para um nacionalismo crítico de caráter político. Com referência a essa nova geração, Mota observa que é possível observar duas frentes de produção cultural:

"(...) uma , voltada para o passado, para o ideal aristocrático de cultura; outra, voltada para o futuro, caracterizada já pelos marcos do pensamento radical de classe média. Alguns frutos do labor deste se manifestarão através dos quadros universitários, num processo de institucionalização do saber."¹⁵

Ou seja, há uma cisão entre os intelectuais. Uma vertente continua a defender a visão aristocrática da cultura. Outra, radical, mostra-se desconfiada em relação à "cultura brasileira". Na verdade, as duas partem do mesmo denominador comum: Modernização. A diferença é que os radicais começam a perceber a distância entre a fantasia modernista e a realidade. A Modernização se traduz em desenvolvimento da sociedade de massa. Sua consequência óbvia a ser aceita e incluída no plano cultural é o desenvolvimento da cultura urbana de massa. Esse tipo de manifestação, portanto, não pode ser desprezada. A outra vertente propõe a continuidade do alinhamento intelectual com a cultura moderna universal em moldes folclórico-rurais. Uma parece até continuidade da outra na medida em que, no Brasil, segundo Ortiz, a ideologia do Modernismo se traduz, na prática, como o desenvolvimento da sociedade de massa. Em outras palavras, ao valorizar "o moderno", os intelectuais ligados ao aristocratismo estético abriam uma brecha para se tolerar e até se desejar a cultura de massa na medida em que ela pudesse significar modernização. Ortiz destaca que, por esse motivo, não houve crítica à cultura de massa no Brasil durante as décadas de 50 e 60.

E quanto aos intelectuais caracterizados "pelos marcos do pensamento radical"? Àqueles que acreditavam na dimensão política da cultura, como manifestada por Mário de Andrade? Também esse grupo aceitou a cultura de massa sem maiores críticas. No caso, o que facilitava essa aceitação era o pensamento nacionalista que impregnava de certa forma a esquerda. Mota comenta que nesse período

"(...) se estruturou um poderoso sistema ideológico, onde as idéias de 'consciência nacional', 'aspirações nacionais', 'cultura brasileira' e 'cultura nacional' constituíram fulcros de linhas de pensamento suficientemente fortes para mascarar *quase* todos os diagnósticos sobre a realidade brasileira."¹⁶

O traço mais evidente “desse poderoso sistema ideológico” é o antiimperialismo, do qual a *intelligentsia* se reveste nesse momento - há uma recusa exagerada ao que quer que possa ser encarado como dominação . Nesse caso, a indústria cultural não é avaliada segundo a padronização de comportamento ou outras conseqüências que críticos europeus ou americanos apontavam, mas a partir de dois parâmetros aparentemente paradoxais: ela representa a Modernização, o desenvolvimento técnico; mas também, pode significar colonização cultural. Para resolver o paradoxo, é necessário recorrer a, pelo menos, duas das matrizes de pensamento mais importantes no período: o populismo e o desenvolvimentismo. Essas correntes de pensamento podem até chegar à mesma resposta, mas o percurso de justificação é diferente.

Para acompanhar melhor a lógica do desenvolvimentismo, seria interessante considerar como Roland Cavalcanti de Albuquerque Corbisier* teorizou o "ser" da cultura dependente.

A preocupação de Corbisier era libertar as amarras do país, que ainda o mantinham numa situação de dependência. Segundo ele, tal semicolonialismo só podia ser superado através do combate ao Brasil "arcaico", não só no plano econômico e político, mas também e, principalmente, no plano cultural. Ele apontava, portanto, para o paralelismo entre o plano econômico e o plano cultural. Enquanto houvesse uma mentalidade subserviente, o país não deixaria seu estado de dependência. Nesse caso, no plano econômico, segundo Mota, Corbisier propõe uma modernização nacional sem restrições:

"(...) substituição de importações, criação da indústria nacional e do mercado interno, devem estar articulados não mecanicamente, mas

¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 49.

¹⁶ MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ed. Ática, 1994, p.p.156 e 157.

* A referência a Corbisier não é gratuita. Entre 1956 e 1960, ele foi Diretor Executivo do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), que teve grande atividade e influência durante o governo Kubitschek. Basicamente, as linhas do nacional-desenvolvimentismo foram desenvolvidas pelo instituto.

através de 'comportamentos livres, racionalmente planejados e executados'. O que pressupõe mudanças de mentalidade, com a criação de novos quadros técnicos, novos núcleos e institutos com a criação de novos quadros técnicos, novos núcleos e institutos de pesquisa: em suma, o novo momento exige um novo tipo de político..."¹⁷

Como contrapartida cultural, Corbisier atacava a importação de idéias, sobretudo as de caráter erudito, já que esse procedimento expressava melhor nossa alienação. O "projeto próprio e original" proposto por Corbisier significaria um modo próprio de entender, explicar e expressar o ser nacional. Ou seja, o "ser" nacional só se realizaria quando o Brasil arcaico fosse sepultado e a cultura nacional se voltasse para a própria nação. Levando às últimas conseqüências esse pensamento, pode-se inferir que no plano cultural isso significaria recusar (a) o folclórico-rural; (b) a cultura erudita; (c) a alienada cultura de massa americana, ou melhor, estrangeira. Recusando os itens "a" e "b", aparentemente, abre-se espaço para a cultura de massa. Contudo, o item "c" a descarta. Taí o paradoxo novamente. Uma leitura mais atenta das idéias de Corbisier permite observar, na sua proposta, uma resolução possível: modernizar sim, desenvolver e utilizar a indústria cultural, mas veiculando um "projeto próprio", uma representação própria. Assim preservam-se todos os itens.

E quanto ao populismo nacionalista, quer seja de direita ou de esquerda, não poderia ser considerado um empecilho ao estabelecimento da cultura de massa? Afinal, recusar a cultura estrangeira não é se opor à cultura de massa? Tanto quanto se opor ao neoliberalismo significa ser contra a liberdade de pensamento. Para esses intelectuais, assim como para os desenvolvimentistas, a recusa recaía unicamente sobre os bens culturais "imperialistas", ou seja, de origem externa, pois recuperavam, com um nova roupagem, a antiga oposição colonizador/colonizado. Se o conteúdo era descartado, o mesmo não ocorria com a tecnologia necessária para a sua produção. A idéia era a seguinte, que se desenvolvam, (se possível através da indústria nacional), as parafernalias eletrônicas, as emissoras de televisão, os meios de produção de cultura de massa, mas para veicular a cultura popular-nacional. A modernização pode até ser yankee, o conteúdo não. Resumindo, para essa vertente, se a indústria cultural estivesse associada à produção nacional, ela poderia até ser valorizada.

¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 172.

Dentro desse pensamento, a esquerda ia mais além, estava pronta não somente para aceitar tal cultura popular nos moldes da indústria cultural, mas também para se apropriar de tais meios, na medida em que eles representavam uma forma de se alcançar o povo.

A confusão ou A redenção

Bem, até esse ponto de nossa história a cultura de massa jamais fora encarada como vilã, (talvez nem fosse possível dizer, com um certo rigor, que se tratasse de uma "cultura de massa", dada sua insipiência empresarial no início da década de 60). De qualquer forma, sendo nacional, tal cultura não teve problemas de passar pela alfândega do pensamento brasileiro, podendo até se transformar em heroína. Segundo Ortiz:

“...as atividades vinculadas à cultura popular de massa são marcadas por uma aura que em princípio deveria pertencer à esfera erudita da cultura.”¹⁸

Essa “aura” surge em função das condições peculiares em que a cultura de massa se estabelece no país. Uma delas se refere a sua abrangência. A indústria cultural se instala a duras penas no país. Mesmo o mais popular dos meios de comunicação, o rádio, encontrava problemas para sua expansão. Em 1962, havia, no Brasil, uma média de 6,6 aparelhos para cada 100 habitantes, o que colocava o país no 13º lugar dos países da América Latina. Quanto à televisão, em 1959, no Rio de Janeiro, somente 7% da chamada classe C via televisão, contra respectivamente 65% e 28% das classes B e A. Logo, ter acesso ou não aos programas de TV passa a ser visto como sinal de *status*, não só pelo fato de se possuir o aparelho televisor, mas também por se tratar de um fetichismo da “modernização”. O testemunho de Walter Durst é revelador:

“A televisão era uma coisa de elite, ela nasceu alienada e totalmente fora da realidade brasileira. Exatamente o sonho de uma certa burguesia.”¹⁹

Ou seja, estabelece-se uma zona furta-cor entre cultura erudita e de massa, sobretudo em função do caráter modernizante que a indústria cultural vai assumindo. Junte-

¹⁸ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira : Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991 – 3ª edição, p. 64.

se a isso a valorização do nacional, e daí teremos a forma extremamente positiva com que foram encarados os empreendimentos de representantes da burguesia nacional nas áreas culturais relacionadas com a indústria cultural como cinema e televisão e mesmo o teatro organizado em forma empresarial. Isso ocorre porque a necessidade de desenvolver uma indústria cultural tipicamente nacional encontrou eco entre os intelectuais. Mota assinala que, na década de 50, era possível observar um certo engajamento por parte dos intelectuais nas linhas do nacional-desenvolvimentismo. Ou seja, houve uma valorização excessiva da produção tupiniquim, inclusa aí a indústria cultural. Alguns exemplos são reveladores. Um dos anúncios de TV fazia o seguinte apelo:

“Você quer ou não quer a televisão? Para tornar a televisão uma realidade no Brasil, um consórcio rádio-jornalístico investiu milhões de cruzeiros. Agora é sua vez – qual será a sua contribuição para sustentar tão grandioso empreendimento? Do seu apoio dependerá o progresso, em nossa terra, dessa maravilha da ciência eletrônica. Bater palmas e aclamar admirativamente é louvável, mas não basta - seu apoio só será efetivo quando você adquirir um televisor.”²⁰

Ou seja, segundo o anúncio, comprar um televisor era quase um feito patriótico. A mesma lógica pode ser utilizada para explicar o surgimento da Vera Cruz. Por vezes se relacionou tal companhia cinematográfica à cultura mais séria, uma vez que sua produção era contraposta à chanchada. Isso significava dar aura de cultura erudita a uma companhia que tinha francos interesses comerciais. Segundo Ortiz:

“a oposição entre Vera Cruz/chanchada não corresponde a uma contraposição entre cultura burguesa/cultura popular. Trata-se, na verdade, de produções que pertencem ao mesmo pólo, mas orientadas para públicos diferentes (...) buscava-se, na verdade, elevar o padrão de qualidade do cinema brasileiro que queria se industrializar e aproximá-lo ao máximo do estilo clássico de Hollywood. O que caracteriza a estratégia da Vera Cruz é que ela almeja atingir o público da classe média urbana, por isso sua referência é a cultura americana e não a burguesia européia.”²¹

¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 73

²⁰ *Idem, ibidem*, p. 60.

²¹ *Idem, ibidem*, p. 70.

Um último caso é esclarecedor do significado que a cultura de massa adquire entre nós. Muitos intelectuais aplaudiram a formação do Teatro Brasileiro de Comédia, e de fato a companhia de certa forma significou o início da profissionalização do teatro. Seria problemático, no entanto, considerar o TBC como manifestação de uma cultura universal. Basta lembrar que o teatro tinha estrutura empresarial e que, para cada peça cultural, o TBC tinha de apresentar uma série de peças de bilheteria. Num país em que o teatro era ainda amador, a formação de uma companhia de teatro em bases empresariais acabava por atribuir às peças representadas um prestígio que elas não possuíam. Confundia-se qualidade técnica com alta cultura.

Considerando esses três exemplos, a TV, a companhia Vera Cruz, a fundação do TBC, observa-se o mesmo tipo de confusão, cujo denominador comum era a mentalidade cultural que valorizava a “modernização” de cunho “nacional”. Sem uma forte oposição entre cultura erudita e de massa, o trânsito entre essas esferas foi não somente uma consequência natural do processo, mas também desejável. Ortiz aponta que, ao lado de empreendimentos de caráter comercial, era possível observar também empreendimentos culturais numa estranha simbiose:

“1948: 1º encontro dos Empresários do Livro; 1949: fixação de normas-padrão para o funcionamento das agências de publicidade; 1950: criação da TV Tupi; 1951: introdução da fotonovela no Brasil, mudança no decreto sobre propaganda no rádio, criação da primeira escola de propaganda (Cásper Líbero); 1952: criação da TV Paulista; 1953: criação da TV Record, lançamento da revista *Manchete*. Não se trata, porém, de um movimento isolado do que se concretiza na esfera erudita. Os mesmos empresários estão na origem dessas atividades (...) Chateaubriand é o fundador do MASP e proprietário de uma grande rede de jornais, rádio e televisão.” “ 22

Exemplos como esse se multiplicam. Adolpho Bloch comprou muita pintura, escultura e tapeçaria. Roberto Marinho encomendou projetos de casa para Lúcio Costa etc. Esse tipo de ação que, aparentemente, traduz o desenvolvimento do espírito burguês nacional ou universal, está misturado a outros cujo objetivo é claramente empresarial.

Uma combinação de fatores permitiu essa mescla entre esferas culturais. De forma genérica, pensando a “cultura erudita” como uma abstração, ela não tinha porquê fazer

uma crítica mais consistente, na medida em que, pela maneira como a cultura de massa foi introduzida no Brasil, jamais houve um forte oposição entre as esferas. Mas lógico que isso é abstração. A cultura erudita se realiza, no concreto, através da ação do intelectual/artista. Nesse caso, poderíamos pensar, como modelo, em pelo menos quatro maneiras pelas quais o intelectual encararia o assunto. Vamos utilizar aqui algumas matrizes teóricas-políticas de pensamento do período. O defensor da cultura aristocrática tenderia a ignorar tal cultura, como afirma Muniz Sodré: “A literatura dita *popular, popularesca* ou *ainda de massa* é sistematicamente excluída do discurso consagrador das instituições que mantêm a salvaguarda da cultura erudita”²³. Os que estavam ligados ao desenvolvimentismo ou ao nacional-populismo de direita, com certeza, valorizariam implantação da indústria cultural e seu tipo peculiar de cultura, contanto que ela representasse desenvolvimento das forças produtivas da nação, expressando sua identidade. Quanto aos intelectuais engajados, ligados ao PCB e/ou ao populismo de esquerda, a valorização se daria por dois motivos: primeiro porque eles viam na modernização uma etapa necessária para a transformação socialista; segundo, em virtude da abrangência da cultura de massa, basta lembrar que a esquerda vai explorar muito bem esse potencial.

Do lado comercial, a insipiência empresarial dos projetos culturais permitiu uma certa abertura. Por exemplo, como o início da TV brasileira se caracterizou pelo experimentalismo empresarial, sua programação inicial, que não dependia da audiência, pôde incluir, ao lado de programas comerciais, outros mais elaborados, como o tele-teatro. Ortiz resume bem o que ocorria com a TV:

“Decorre desta fase de experiências a possibilidade de contarmos com programas e visões diferenciadas no seio da mesma instituição. Numa sociedade de massa incipiente, a televisão opera, portanto, com duas lógicas, uma cultural, outra de mercado, mas como esta última não pode ainda consagrar a lógica comercial como prevalecente, cabe ao universo da chamada alta cultura desempenhar um papel importante na definição dos critérios de distinção social.”²⁴

²² *Idem, ibidem*, p. 68

²³ SODRÉ, Muniz. *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978, p. 15.

²⁴ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira : Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991 – 3ª edição, p. 76.

O campo minado

A mistura entre cultura erudita/intelectuais e novos meios de comunicação acaba por vincular à cultura de massa um capital simbólico ligado ao nacional-popular que não lhe pertencia. Assim, os produtos da indústria cultural foram, muitas vezes, saudados como forma de manifestação da cultura urbana e de sua democratização. Por volta da década de 60, as representações do nacional-popular e do desenvolvimentismo (do “moderno”) estavam permeadas, implícita ou explicitamente, pelo horizonte da cultura de massa.

Entre os variados grupos intelectuais que se moviam nesse quadro, aqueles ligados à esquerda tiveram um papel importante, não só na valorização da cultura de massa, como na sua utilização. Os artistas de esquerda começaram a trabalhar com “linguagens artísticas” estranhas à alta cultura. Como a esquerda foi responsável por uma produção cultural significativa a partir da década de 60, isso acaba por provocar uma certa crise de parâmetros. Digamos que os intelectuais de esquerda como interlocutores e produtores da alta cultura questionarão o tempo todo o fazer artístico, sobretudo partindo da concepção de que a arte não está acima das preocupações sociais-políticas. Assim, o que nós vamos fazer agora é levantar a influência dessa esquerda, a partir do papel que Partido Comunista Brasileiro (PCB) desempenhou na discussão sobre o fazer artístico e, conseqüentemente, sobre a produção cultural.

De modo geral, a cultura, no final dos anos 50 em diante, tem a marca da dissidência, isso pode ser observado tanto nos pressupostos do Concretismo, quanto nos da cultura engajada. O fato pode ser explicado em parte pela mudança dos quadros teóricos do pensamento brasileiro a partir de 45. Segundo Mota, desapareceu a visão formal e hegemônica de Brasil e surgiu uma categoria um tanto embaçada: “o povo”. O novo enfoque punha em evidência o fato de que a nação brasileira, além de ser formada por classes sociais, era composta, em sua maioria, por proletários e camponeses – pelas “classes populares”. Assim, os artistas começavam a desconfiar da visão popular-folclórica da cultura nacional feita pela geração anterior, pois eles entendiam que se tratava de uma visão senhorial, portanto, oligárquica do Brasil. Há uma espécie de ruptura com os pressupostos estéticos acadêmicos. Nesse sentido, esses grupos acabam por estabelecer relações do tipo “contestadoras”, segundo a tipologia de Raymond Williams. Para

Williams isso ocorre “quando se acredita que as instituições existentes as excluem (as obras desses grupos) ou tendem a excluí-las”.²⁵

É lógico que só o pensamento só não faz verão. A situação não muda simplesmente porque os intelectuais seguem um outro quadro teórico. Se isso ocorreu é porque havia uma necessidade de mudança e canais institucionais para isso. Raymond Williams assinala que determinadas condições gerais favorecem o surgimento de grupos dissidentes ou rebeldes. Comentando a formação de grupos contestadores no final do século XIX, ele diz:

“Um fato desse desenvolvimento, dentro de determinadas sociedades, foi a mudança na estrutura interna das classes dominantes. Dentro de sociedades aristocráticas e mercantis, os conflitos a respeito de estilo e de tendência, bem como tensões e conflitos sociais e econômicos mais gerais na prática das artes, resolviam-se freqüentemente, ou se poderia tentar resolvê-los, pela transferência de um para outro patrono, ou de um para outro tipo de patrono, ou de um intermediário para outro. (...) determinados grupos dentro de uma classe podem estar subindo ou caindo de importância, segundo o desenvolvimento geral da classe e da sociedade.”²⁶

Guardadas as devidas diferenças, esse quadro de Raymond Williams expressa muito bem as condições gerais da sociedade brasileira no início da década de 60, com a ressalva de que não se tratava de uma sociedade aristocrática. Começemos pela “mudança na estrutura interna das classes dominantes”.

Na segunda metade da década de 50, havia sinais de uma disputa interna entre diferentes grupos da elite brasileira pelo poder. Em 1955, Juscelino Kubitschek, com um discurso nacionalista, ganha as eleições, mas quase não leva. Houve ameaça de um golpe, que não se concretizou devido a interferência do Mal. Lott, que tinha um considerável prestígio dentro das Forças Armadas. A política de Juscelino foi baseada na idéia de desenvolvimento econômico e na de nacionalismo. Segundo o presidente eleito o caminho para independência nacional se daria pelo desenvolvimento econômico acelerado. Ora, para que isso ocorresse o governo foi obrigado a recorrer ao capital e investimento

²⁵ WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 72

²⁶ *Idem, ibidem*, pp. 73-74.

estrangeiros. A situação era paradoxal: a independência nacional estava atrelada ao capital internacional.

Inicia-se um período de crescimento industrial, com a política de incentivos à indústria automobilística; e desenvolvimento geral do país e sobretudo do interior com a construção de Brasília. Esses projetos custaram muito dinheiro, gerando um processo inflacionário. Em 1959, Juscelino rompe com o FMI, devido às reclamações quanto à política econômica adotada pelo presidente. O ato foi elogiado por muitos nacionalistas e radicais de oposição. Apesar disso, a política adotada era de conciliação, e nem poderia ser diferente já que Kubitschek não tinha apoio unânime: os grupos conservadores olhavam com desconfiança o projeto desenvolvimentista do governo; os radicais de esquerda criticavam a crescente miséria que essas estratégias econômicas produziam à classe trabalhadora.

Na busca de apoio e alianças, Juscelino foi abrindo espaços institucionais. Em 1955 foi fundado o Instituto Superior de Estudos Brasileiro (ISEB). Tratava-se de uma agência autônoma que juntou economistas, sociólogos, historiadores, teóricos de política, etc. O Instituto foi financiado pelo governo federal e estava vinculado ao Ministério da Educação e Cultura (MEC). Refletindo a política de conciliação, o ISEB também era composto por uma coalização de tendências: entre outras facções, podia-se observar intelectuais ligados à política liberal lado a lado com membros do PCB. Já no final da década, alguns economistas apontaram que haveria apenas duas opções para dar continuidade ao desenvolvimento econômico: apoiar-se mais ainda no capital estrangeiro, procurando ter um certo controle sobre ele; reorganizar a economia segundo o modelo socialista. Segundo Leslie Hawkins Damasceno, “na divisão que se produziu em torno desses caminhos, o ISEB foi dominado por pensadores marxistas que apoiavam a última solução.”²⁷

É nesse contexto político que os partidos de esquerda, sobretudo o PCB, vão ganhando poder. Quando João Goulart assume o poder, em virtude da renúncia de Jânio Quadros, as alianças se tornam ainda mais frágeis. Em 1963, fica claro para o então presidente que sua única base de sustentação vinha da esquerda marxista, dos sindicatos e dos defensores da reforma agrária. Goulart vai fazendo cada vez mais concessões à

²⁷DAMASCENO, Leslie H. *Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho*. (Trad. Iná Camargo Costa). Campinas (SP): Ed. da UNICAMP, 1994, p. 90.

esquerda, a ponto de, em 1964, às vésperas do golpe, um dos integrantes do PCB afirmar que o partido “ainda não era governo, mas já estava no governo”.

A ascensão do PCB significou abertura de outros espaços institucionais que viriam a influenciar a cultura. Instituições ligadas financeiramente ao governo, muitas vezes eram dominadas pelo PCB ou pelo menos pelo pensamento de esquerda. Era o que ocorria com alguns sindicatos, que dependiam indiretamente do Estado; com o ISEB e a União Nacional dos Estudantes (UNE), órgãos financiados pelo MEC; as Universidades Federais e etc. Isso abriu oportunidade para que houvesse um outro patronato no que se referia às artes: o órgãos ligados à esquerda. Lógico que a mudança de patronato era muito mais abrangente, se lembrarmos que no início da década de 60, a indústria cultural começa a se estabelecer de forma sólida no país. Mas o que nos interessa no momento é como a ascensão do PCB e da esquerda abre espaço para que um outro tipo de cultura se desenvolva.

Segundo Celso Frederico, “em 1958 o Partido Comunista Brasileiro aprova a *Declaração de Março* e, com ela, imprime uma guinada em sua atuação política”²⁸. Ao escolher a “via pacífica” como forma de alcançar o poder, o partido sai de seu isolamento e ganha projeção e influência social. Essa opção significava não só a defesa ferrenha do espaço democrático, como também a utilização desse espaço de todas as formas possíveis, inclusive a cultural. E, como vimos, o PCB tinha cacife para isso. Celso Frederico observa:

“A inserção dos comunistas no movimento de massas que então se formava fez crescer o seu prestígio junto aos trabalhadores da cidade e do campo, militares nacionalistas e intelectualidade. Jacob Gorender, no livro *Combate nas Trevas*, considera que a luta pelas reformas de base pôs em ação “o maior movimento de massas da história nacional”. Evidentemente, os intelectuais e artistas não ficaram indiferentes a ele. Não por acaso surgiram nesse período o ISEB, os programas de alfabetização inspirados no método Paulo Freire, os Centros Populares de Cultura, o Cinema Novo, a renovação cultural, a bossa-nova etc.”²⁹

Realmente não foi “por acaso”. O PCB começava a se configurar como um novo patrono das artes e espaços institucionais iam sendo criados dentro dessa classe que subia em importância. Como exemplo, basta lembrar que a criação do Centro Popular de Cultura

²⁸ FREDERICO, Celso. A política cultural dos comunistas. *Manuscrito*, s/d.

(CPC) envolveu pelo menos três dos espaços institucionais controlados pela esquerda: o ISEB, a UNE, os sindicatos. Em 1961, Oduvaldo Vianna Filho, ou o Vianinha, terminou sua peça - *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*. Ele procurou Carlos Estevam Martins, do ISEB, para ajudá-lo na pesquisa. A partir daí, estudantes e intelectuais de esquerda se mobilizaram em torno da peça, criando o CPC. “O CPC funcionou como arma cultural da UNE e incorporou praticantes de todas as artes. Enquanto grupo de pesquisa, ele se concentrou no resgate da herança cultural popular como base para a organização política.”³⁰ Como proposta radical, o Centro tentou ampliar sua margem de influência, alcançar as classes populares, encenando peças em auditórios de sindicatos.

Considerada a existência dos espaços institucionais para a cultura "dissidente", passemos agora para a estratégia de tal grupo. Tomando o CPC como exemplo, percebe-se o franco direcionamento político. Em seu Manifesto de 1962 lê-se: “em nosso país e em nossa época, fora da arte política não há arte popular.” Heloísa Buarque de Hollanda³¹ comenta que o CPC admitia somente como postura válida a “atividade revolucionária conseqüente”, isso significava escolher a “arte popular revolucionária” (o grifo é nosso).

Bem, chegamos ao campo mais do que minado: a idéia de se utilizar a “cultura popular” como forma de luta política. A cultura discutida a partir dos conceitos de “popular” e “nacional”, dá o que pensar. A discussão não é pacífica e minha orientadora me chamou atenção repetidas vezes para o fato de eu não definir claramente o termo “cultura popular”. Até agora tinha evitado o problema, porém chegou a hora de encará-lo, mas não de frente. Adotarei a política do “em cima do muro” (aliás política muito popular no país até pouco tempo atrás), pois o que realmente nos interessa é perceber como o conceito de cultura popular do CPC contribui para a mudança ocorrida no panorama cultural brasileiro da década de 60.

Nesse caso, a comparação entre as idéias de Carlos Estevam e Ferreira Gullar feita por Uchoa Leite na *Revista Civilização Brasileira*, n.º 4, sob o título “Cultura Popular: esboço de uma resenha crítica” é reveladora. Embora o artigo tenha sido

²⁹ *Idem, ibidem*, p.p. 3-4.

³⁰ DAMASCENO, Leslie H.. *Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho*. (Trad. Iná Camargo Costa). Campinas (SP): Ed. da UNICAMP, 1994, pp.92-93.

³¹ HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1995., 10.ª ed.

publicado em 1965, Uchoa Leite critica pressupostos sobre “cultura popular revolucionária” que basicamente são os mesmos do anteprojeto do Manifesto do CPC. Traçando um histórico do termo, Uchoa Leite destaca que até meados da década de 50, “cultura popular” se referia simplesmente a cultura vinda do povo. O único problema era distinguir entre o *folclórico* e *popular*. A partir da fase *desenvolvimentista*, surgiram novos problemas. Os intelectuais começaram a participar de forma mais decisiva no processo político e, a partir daí, o termo “cultura popular” passou a ser valorizado. Segundo as palavras de Uchoa:

“Surgiram grupos culturais que praticamente *lançaram* o termo com uma aceção de caráter nitidamente político. O mais destacado desses grupos foi o Centro Popular de Cultura (...) Foi posta em ação a tese de que a cultura popular não era apenas a cultura que vinha do povo, mas sim a que se fazia pelo povo. A *cultura popular* é então conceituada como um instrumento de educação, que visa dar às classes economicamente (e *ipso facto* culturalmente) desfavorecidas uma consciência política e social.”³²

Partindo desses pressupostos, Uchoa Leite aponta a confusão em que Carlos Estevam e parte da esquerda se meteram. A esquerda via a cultura expressa pela população como sendo “alienada”, apesar disso, considerando o viés político, tal cultura poderia ser utilizada como um ótimo meio de conscientizar o povo. Uchoa Leite contra-argumenta:

“Mas se é verdade que algumas das principais manifestações da arte popular, como a poesia dos *romances de cordel* e a música dos *sambas de morro* por exemplo, apresentam formas estereotipadas muitas vezes desligadas da situação real em que se localizam os seus criadores, não é menos verdade que essas fórmulas escondem aspirações subjacentes, que pelo menos denotam uma situação referida.(...) A arte popular (a que vem do povo) é, como toda arte, sem levar em conta a discussão de seus valores estéticos, o documento de uma situação humana. Como tal não pode ser posta de lado se deseja realmente encarar os problemas da cultura dentro de uma perspectiva concreta de evolução histórica. Quando Carlos Estevam chega à conclusão de que não pode haver cultura popular sem que haja intenções políticas, chega a uma visão digamos,

³² Apud MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ed. Ática, 1994, p. 210.

stalinística do problema; e a uma visão que apesar de sua coerência formal apresenta um fundo contraditório. A contradição está em que para se fazer uma arte não só para o povo como *a favor* do povo, seja preciso negar a validade da arte que vem desse mesmo povo. O que implica em negar que haja nos produtores dessa arte a possibilidade de uma abertura para uma consciência maior de sua própria situação (...) Se se entende que a *politização* é uma maneira de abrir a consciência popular e dar condições ao povo (no sentido, é óbvio, de classes proletárias) de escolher o seu caminho político, então, apossar-se de suas formas artísticas para lhe oferecer um novo *conteúdo* político será uma negação de sua capacidade de arbítrio (...) Os folhetos de versos e as letras de sambas que imitam o modo de expressão popular, mas são produzidos por intelectuais de elite, conduzem o germe dessa contradição assinalada acima. Ao dizer isto não pretendemos negar o aspecto positivo das intenções desses artistas, mas apenas assinalar o que há de contraditório nas mesmas.³³

Esse texto deixa claro quais são alguns dos terrenos em que se pisam ao se discutir a cultura popular. Tanto Uchoa Leite quanto Estevam valorizam as representações populares - a arte popular (a que vem do povo). O primeiro confere a tais representações o caráter de documento humano; o segundo, provavelmente, considerando tais manifestações alienantes, propõe sua “reformulação” pelos intelectuais, para que desse movimento surgisse a “cultura popular”. (Filtrei um pouco a fala de Uchoa Leite, já que para ele, não se tratava de reformulação, mas do apossar-se das formas culturais populares).

Óbvio que essa discussão cultural-política não se fazia simplesmente pelos belos olhos da estética. Desenvolver a “cultura popular” significava um desdobramento do lema “Educar para Libertar”. É neste ponto que entra a cultura de massa. Embora ela não fosse discutida textualmente, as manifestações citadas direta ou indiretamente, como “romances de cordel e a música dos sambas de morro”, estão relacionadas com a cultura de massa. Ora, se o intelectual tinha de “ir onde o povo está”, ele não só teria de falar sua língua, como também conseguir alcançá-lo. No início da década de 60, Florestan Fernandes chamava a atenção para a necessidade de “tornar as informações produtivas”, cabendo ao intelectual “operar como agente humano da *democratização da cultura*”, ele argumenta:

³³ *Idem, ibidem*, p. 212, 213.

“Ora, é um contra-senso supor que acabaremos partilhando dos benefícios da democracia e da *civilização industrial* sem nenhum esforço coletivo. Existem barreiras a romper; condições de comunicação intelectual a engendrar. Nessas ocorrências, o intelectual não poderá manter-se como mero espectador ou como simples inventor de bens intelectuais, que se propagam por si mesmos...”³⁴

Democratizar a cultura era tão importante quanto produzir cultura, considerando-a como campo de ação política. Na prática, significou, para o PCB, patrocinar manifestações culturais; para o artista fazer cinema, peça de teatro, música ou vender livros com conteúdo político, muitas vezes apropriando-se de formas artísticas elaboradas pelos povo. (Além disso, esse contato com o “povo” levou os artistas/intelectuais de esquerda a valorizarem tipos de produção cultural, antes relegados a segundo plano. Eles foram grandes incentivadores, por exemplo, de manifestações como o samba, o carnaval, etc.). Partia-se, primariamente, não da discussão estética acadêmica, já que como práxis política isso não teria sentido, mas da possível influência política que a manifestação cultural poderia exercer sobre as pessoas. Assim, a indústria cultural parecia até um caminho natural, na medida em que ela permitia alcançar um público maior. Ainda mais porque, nesse período, as experimentações eram permitidas: os programas de TV ainda não estavam formatados, o que permitia projetos inovadores; o teatro e o cinema encontraram seus caminhos sob as graças do público universitário; a música “popular” passou a ser campo de atuação dos jovens intelectuais.

Acho que agora é possível retomar como a idéia de “cultura revolucionária popular” associada à cultura de massa se tornou explosiva no Brasil. Conforme vimos, a política populista de Getúlio resultou na formação de uma sociedade de massa e de uma “área cultural” que as atendesse. A rigor, ainda não havia uma cultura de massa plenamente configurada nos moldes empresariais. O tipo de “cultura de massas” desenvolvida no Estado Novo abrangia, entre outras manifestações, a música tocada nas rádios. De uma forma indireta, ela servia aos interesses do regime. Devido a padronização da informação e do divertimento, era possível dar um solo comum à multidão informe das grandes cidades. A música nacional tocada nas rádios, no mínimo, criava um vínculo social a partir

³⁴ *Apud in* MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ed. Ática, 1994, p. 196.

das idéias de “nação” e “povo brasileiro”. Essa base ideológica era importante para a manutenção de parte do tripé populista: povo, Estado, empresariado nacional.

A esquerda, sobretudo o PCB, como um dos herdeiros do populismo getulista vai desenvolver e ampliar essa “área cultural que atendia as massas”, através de uma indústria cultural mais diversificada e de um programa cultural agressivo. Ou seja, se o conceito “*cultura popular*” pôde assumir o caráter de *revolucionário* na década de 60, é porque, para a esquerda, tal conceito era interpretado a partir da política de massas, ou melhor, do populismo, inclusive na forma genérica estabelecida por Getúlio, cuja dinâmica passava pela confluência gradual entre indústria cultural, manifestações populares e objetivos políticos.

Ianni observa que a esquerda, no Brasil, esteve sempre associada ao populismo. Uma vez que a política populista consistiu num certo controle das massas, a estratégia da esquerda foi justamente conquistar essa massa pelos meios criados pelo populismo. Assim, creio que é possível fazer um resumo grosseiro da estratégia da esquerda por volta da década de 60: 1) interferir no campo chamado “cultura popular” e acelerar o seu processo de formação (‘engendrar condições de comunicação’ como diria Florestan Fernandes); 2) tentar se apropriar dos meios de se comunicar com a massa. A equação era a seguinte: a cultura erudita tinha características emancipatórias, embora sua abrangência fosse restrita (elitista); enquanto a cultura de massa era encarada como meio de dominação, embora pudesse até representar o “nacional”. A esquerda entendia, então, que bastaria que se trocassem os sinais para que as massas, conscientizadas, participassem do processo revolucionário. Ou seja, atender às massas, mas sem alienação.

Essa é a novidade: não era possível condenar a cultura de massa associada como estava à “cultura revolucionária popular”, ela era estratégica. Politizada. Poderia servir aos interesses da esquerda. Isso assustava a direita. Daí a repressão cultural que se estabelece sobretudo no final da década de 60. Explica-se:

“...não se tratava de manifestações de uma Grande Arte, rarefeita e acessível apenas aos iniciados. Ao contrário, era a nova cultura de massa que se instalava no Brasil, com a força da TV, o crescimento da indústria fonográfica, a popularização do cinema nacional e mesmo do teatro.”³⁵

³⁵TAVARES, Maria H. & WEIS, Luiz. “Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar”. In: NOVAIS, Fernando A., (coordenador), *História da Vida*

A apropriação feita pela esquerda da cultura de massa pode ser encarada como uma consequência da relação entre a esquerda e o *populismo*. A esquerda não questionava seriamente a cultura de massa, pois ela, nesse momento, permitia a circulação de idéias divergentes, ou seja, apesar de apresentar uma certa padronização, inerente a tal tipo de cultura, ela poderia ter um caráter libertário e/ou questionador. Somente quando o governo militar se apropriou do controle dos meios de comunicação, destituindo as manifestações de massa de qualquer caráter populista, é que os intelectuais começaram a polemizar a questão. Vários textos pós-69 (época do fechamento do regime militar) trazem à baila a cultura de massa. Antes as discussões giravam em torno do nacionalismo ou do antiimperialismo, da politização e conscientização, do conteúdo reacionário ou progressista das produções culturais.

Ou seja, assistiu-se, no período que vai até mais ou menos o final da década de 60, a uma luta pela apropriação da cultura de massa. Sem dúvida nenhuma era uma questão de poder: mobilizar as massas para a esperada revolução; ou desmobilizar as massas, torná-las de fácil manipulação, neutralizando sua inclusão política na sociedade. Esse foi o jogo de vida ou morte (muita morte, diga-se de passagem) durante algum tempo. Aliás, durante muito tempo. Na década de 70, com o fechamento do regime, as manifestações de massa são sufocadas. Assim, a luta cultural e, portanto, democrática terminou precocemente para a esquerda. Apoiar-se numa mobilização em nome da “cultura popular” e do nacional foi um equívoco, afinal a burguesia nacional debandou e a massa não saiu às ruas. Entram em crise o conceito de nacionalismo como era pensado até aquele momento e, conseqüentemente, os pressupostos de ação cultural. Para a literatura isso significou uma crise dentro da crise, já que a cultura engajada já havia provocado uma reavaliação da produção literária. Durma-se com esse barulho.

E com vocês: a literatura...

A dança da literatura nesse período é muito interessante. Ela fica no olho do furacão nesse momento em que a *intelligentsia* brasileira abraça a “cultura popular” em oposição à cultura de elite. Até certo ponto, as acusações e mesmo a desconfiança em relação à

Literatura procedem, afinal, durante parte do século XIX e XX, ela atende a demanda de uma elite, engendrando uma visão senhorial do Brasil. Lógico que trata-se de contingência histórica. Antonio Candido³⁶ observa que, durante um longo período, devido a fraca divisão de trabalho intelectual, a literatura abarcou outros discursos. Assim, embora o Modernismo tenha tentado estabelecer uma arte autônoma, ainda era possível encontrar nas obras pós-22, (sobretudo na prosa posterior a 30), uma certa confluência entre estética e questões sociais.

É somente na década de 40, quando os frutos do pensamento acadêmico se fazem sentir, que a literatura começa a experimentar a possibilidade de se estabelecer como esfera autônoma. A poesia da "geração de 45" envereda pelo formalismo, numa espécie de "arte pela arte". Os poetas retomaram a metrificacão, o ritmo clássico, o rigor formal. A vertente mais formalista foi constituída pelos concretistas que, em 1957, lançaram seu "Manifesto". Mesmos os poetas das gerações anteriores, como Carlos Drummond de Andrade, absorveram as novas tendências. Quanto ao romance, o ciclo regionalista estava esgotado por volta do fim da década de 40. Na década seguinte predominou o romance psicológico, tendo como grande nome Clarice Lispector. Mas o que marcaria definitivamente a década seria a publicação de *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa. O livro era ousado, ao incorporar inovações dos grandes mestres modernistas. Percebe-se, por exemplo, a influência de Joyce na maneira como Guimarães cria e recria as palavras. De qualquer forma, tanto Guimarães quanto Clarice Lispector fazem do questionamento da existência ou da experimentação lingüística, respectivamente, matéria puramente literária.

Nesse caso, pode-se apontar um certo movimento oposto em relação à tendência intelectual da década de 50. Enquanto a *intelligentsia* caminhava em direção ao povo, procurando um diálogo com a massa através de manifestações culturais, a Literatura se encastelava-se em sua torre. Daí surge um paradoxo. A autonomia da arte no contexto europeu tinha uma carga crítica. De forma geral, a arte moderna, de início, colocou-se fora dos padrões de consumo e industrialização. Assim, ela, indiretamente, condenava os pressupostos de valor da sociedade capitalista. No Brasil, essa tardia autonomia da arte assume um preponderante caráter estético, portanto, sua possível negatividade em relação

à cultura burguesa é bastante relativizada. O estranhamento não chega a ser perturbador. O grande mérito do movimento “arte pela arte” foi produzir um alinhamento cultural com a modernidade ocidental. Paradoxalmente, embora a literatura recuse o social, ao promover o alinhamento cultural, ela acaba por promover, no imaginário, a “mentalidade cultural” que percebe o moderno como vontade de construção nacional (Ortiz).

De qualquer forma, as produções do tipo arte pela arte, que reafirmavam autonomia da Literatura, começavam a ser encaradas como alienadas por alguns, enquanto outros denunciavam o regionalismo literário como forma de manter o imaginário do subdesenvolvimento. Em outras palavras, no período pré-64, toda a estética dos anos 40 foi posta em cheque. Os escritores que se aventuraram por essas áreas eram considerados meros repetidores de um esquema já desenvolvido. É por isso que se começa a falar em “crise da literatura”. É comum nos artigos de jornais que comentavam a obra de Rubem Fonseca destacarem que o autor era um dos poucos a renovar a literatura brasileira.

Lógico que houve produção cultural, pode-se apontar duas correntes de importância que dominaram os anos 60: a que se poderia rotular como “formalista” ou “vanguardista” e outra, defensora do nacional-popular. Ambas eram contestadoras segundo a tipologia de Raymond Williams, pois os atores responsáveis por tais produções se consideravam como estando fora da cultura oficial e assim eram encarados. Quanto aos defensores do nacional-popular, já traçamos sua ascensão a partir dos espaços institucionais criados pela esquerda, sobretudo o PCB. Já para os vanguardistas, o espaço era mais delimitado: um grupo pequeno de poetas que se reuniam em São Paulo e que tinha como espaço institucional apenas a publicação de uma revista de poesia. Os concretistas ganharam maior projeção depois da publicação de suas experiências lingüísticas no *Estado de São Paulo*. Isso não significa que não estivessem de alguma forma relacionados com “as condições gerais” do momento. Ideologicamente eles estavam associados a um grupo que estava subindo em importância: os desenvolvimentistas.

O desenvolvimentismo pode ser observado nos diversos artigos que os concretistas publicaram na década de 50. Era comum referirem-se ao movimento como de “exportação” ou “de vanguarda em termos nacionais e internacionais, e não simplesmente em sentir-lhe as conseqüências com uma ou muitas décadas de atraso”. Os concretistas se

³⁶ CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1985, p. 134.

orgulhavam de produzir uma arte que “já não se satisfaz com a ‘importação de objetos culturais acabados’, mas cuida de produzir outros objetos nas formas e com as funções adequadas às novas exigências”³⁷. Essa postura apresentava uma semelhança interessante com as idéias de Corbisier no que diz respeito à dependência cultural e econômica do país.

Além disso, o Concretismo se beneficiava da ampliação do mercado consumidor. Mesmo considerando que havia um público restrito para a produção poética, era evidente que o mercado era consideravelmente maior do que na época em que Carlos Drummond publicou “Alguma Poesia”. Aliás, livro que teve uma tiragem muito pequena e foi distribuída entre amigos. Ou seja, havia um público, pequeno que fosse, capaz de consumir o texto dos concretistas. Não se trata de um patronato tão sólido quanto o oferecido à outra vertente, mas não deixa de mostrar que havia espaço para uma transferência de patronato – o mercado.

Só pela existência de duas correntes contestadores já teríamos motivos suficientes para se falar em crise na Literatura. Acrescente-se a isso, a forte atração ideológica que o nacional-popular de esquerda exercia sobre os intelectuais em geral, que consistiam na mão-de-obra específica para o campo literário. Seguindo uma visão radical, pode-se dizer que, como a literatura era “elitista”, conservava uma distância da prática; como ela não se relacionava com a “cultura popular”; não permitia a tomada de consciência dos proletários, em outras palavras, como ela ficava à reboque dos movimentos sociais, a literatura deixava de ser atraente para produtores culturais em potencial. Conseqüentemente, pode-se falar até mesmo em êxodo de produtores literários para outros campos da cultura. Heloísa Buarque de Hollanda observa:

“A nível de processo cultural este período irá corresponder a uma saída de cena da produção poética: a poesia irá desviar-se para o teatro, o cinema e a música, manifestações que passarão a ocupar preferencialmente a atenção dos produtores culturais.”³⁸

Esse é o motivo por que na década de 60, observa-se um florescimento do teatro, do cinema e da música, sobretudo a chamada música popular brasileira, enquanto a

³⁷ CAMPOS, Augusto. “Contexto de uma vanguarda”, in CAMPOS, Haroldo *et alii*. *Teoria da Poesia Concreta – textos críticos e manifestos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975, p. 153.

³⁸ HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Cultura e participação nos anos 60*. S. Paulo: Brasiliense, 1995, 10^a ed., p. 29.

literatura parece entrar num período de esquecimento. Diante de tal pressão, uma vertente da Literatura volta-se para o engajamento. Alfredo Bosi³⁹ considera João Cabral de Melo Neto como figura-síntese da trajetória literária, já que o poeta envereda, a partir da publicação de *O cão sem plumas* (1950), por um caminho de compromisso social. Itinerário que seria confirmado com a publicação de *Morte e Vida Severina* em 1955.

Apesar do veio aberto por João Cabral de Melo Neto, não era fácil encontrar o caminho estético. Mesmo considerando as manifestações fora do circuito acadêmico e letrado, como MPB, cinema e teatro, a discussão quanto a forma revolucionária vai ganhando aos poucos projeção. O nó estético do movimento cultural pré-64 está no fato de que “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”. A princípio, os produtores culturais não se importavam muito com a forma, a eles interessava o conteúdo não alienado. No entanto, os artistas começaram a perceber que uma arte sem elaboração só reproduzia as mesmas relações capitalistas contra as quais eles lutavam. A questão era como continuar a ser “popular” e ao mesmo tempo se preocupar com a elaboração formal. Se tais preocupações começaram a atingir a produção, digamos, “popular revolucionária”, quanto mais se diga a respeito da Literatura, que pela tradição estava vinculada ao circuito acadêmico e à crítica institucional.

Falando em crítica, é bom destacar que ela também sente o impacto das novas idéias, embora ainda resista na manutenção de antigos critérios de valor. De certa forma ela acompanha as tendências gerais do período, podendo ser dividida em duas vertentes: a formalista, que promove a autonomia da arte; e outra influenciada pelos estudos sociais e à historiografia literária. Dentro desse recorte observa-se um matiz variado. Ao lado dos críticos da velha geração que aplaudiam a retomada do esteticismo, como Sergio Milliet, encontravam-se Alceu Amoroso de Lima, fascinado pelo socialismo cristão; Afrânio Coutinho responsável pela divulgação do *new criticism*; e Antonio Candido, que publica, em 1959, *Formação da Literatura Brasileira*.

A influência da esquerda no caso da crítica literária podia ser observada na tentativa de explicação cultural mais ampla do Brasil ao relacionar a questão social à produção literária. Já a crítica estética procurava valorizar somente o texto em si. Antonio Candido pode ser considerado representante da vertente de esquerda, o que não o livrou de

³⁹ BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970, p. 523.

ser acusado, por exemplo, de ter uma visão elitista e desvinculada da realidade. É que, em meados da década de 40, Antonio Cândido e críticos, reunidos em torno da revista *Clima*, assumiram a postura de “defesa da autonomia da obra literária frente a outras esferas de composição do tecido social e não aceitam sua vinculação e instrumentalização a serviço de projetos políticos ou ideológicos”. Em resposta à acusação, os responsáveis pela revista argumentaram que não estavam sendo elitistas no sentido de promover uma cultura para as elites, mas acreditavam ter o papel social de serem os educadores – “moldar a consciência da nova geração.”⁴⁰ Como diria Antonio Candido: “Cada um com suas armas. A nossa é essa: esclarecer o pensamento e pôr ordem nas idéias”.⁴¹

Essa postura de parte da crítica mais progressista em simplesmente rejeitar uma literatura populista e de se colocar como intérprete de uma cultura elevada, serviu como uma espécie de dique para o engajamento da produção literária, pelo menos até começo da década de 60. Enquanto intelectuais engajados pareciam ter grande influência sobre manifestações artísticas como música, cinema e teatro (que aliás não tinha grande tradição entre nós) no sentido de aproximar essas artes do povo, a literatura, em diálogo permanente com a crítica, parecia se manter à margem. Mantinha-se assim a hierarquia de valor no que diz respeito à literatura. Não se tratava de arte culta vs. arte de massa, afinal não havia, entre nós, uma forte discussão sobre a indústria cultural. Aparentemente, o grupo da revista *Clima* recusava, no projeto dos intelectuais engajados, a apologia de uma arte utilitária.

A disputa ideológica entre engajados e elitistas passava pela discussão dos critérios para inclusão de um texto dentro do campo chamado “Literatura brasileira”. Os intelectuais ligados à esquerda populista queriam outros paradigmas. Para eles, textos que fossem “populares”, ou melhor, elaborados em benefício do povo, entendendo-se nesse caso um conteúdo político libertário, deveriam fazer parte do campo “literatura brasileira”. Este seria um paradigma totalmente novo.

Embora o questionamento quanto aos parâmetros atingisse de cheio tanto a produção quanto a crítica literária em geral, percebe-se que nos jornais, recorria-se a

⁴⁰ BORELLI, Silvia H.S. *Ação, suspense, emoção. Literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo: EDUC: Estação Liberdade, 1966, p.38.

⁴¹ *Apud* MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ed. Ática, 1994, p. 129.

parâmetros neutros ou já consagrados. Isso ocorreu pelo menos até o final da década de 60, quando até mesmo esses parâmetros se tornaram incapazes de dar conta do objeto artístico. Muniz Sodré⁴², de forma indireta, resume muito bem esses critérios “neutros”. No texto a que me refiro, Sodré observa a diferença entre a cultura de massa e a cultura erudita. Para isso, ele faz um levantamento dos três tipos de paradigmas que a crítica literária foi elaborando com o passar dos anos. Voltando à época de Balzac, Sodré aponta que os grandes escritores se diferenciavam dos folhetinistas na medida em que não pretendiam apenas contar uma história para comover ou informar, mas produzir um sentido de totalidade com relação ao sujeito humano, fazendo entrecruzarem-se autonomamente no texto, história, psicologia, metafísica. Por sua proximidade com a postura romântica que propunha o texto como expressão de uma realidade interior, vou chamá-lo de *critério romântico*.

A seguir, Sodré descreve como no Realismo ocorre a elaboração de novos critérios:

“ A partir de Gustave Flaubert (...) o escritor, mais do que nunca, revela-se como *artista*. Ele deixa de escrever por uma *causa externa* e valoriza fortemente o próprio *ato de escrever*. O escritor é agora um *virtuoso*, sua arte é maior do que a história contada, ele se confunde com seu próprio ato criador (...) O leitor será convidado a fruir o bem narrar, o ritmo, a boa imbricação dos planos narrativos. O estilo culto implica uma intervenção pessoal do escritor tanto na técnica romanesca corrente como na *língua nacional escrita* (...) A história irrompe das malhas do próprio texto, autônomo na geração de seu universo.⁴³

Trata-se da constituição de um conceito de texto literário que surge junto com o realismo, constituindo um parâmetro do próprio movimento e que, de certa forma, permaneceu e até foi ampliado pelos movimentos posteriores. De algum modo, o Realismo já postulava a arte como esfera autônoma, daí para os movimentos de vanguarda é um pulo. Trata-se, portanto, de um *critério realista* de julgamento do texto.

O que vou chamar de *parâmetro modernista*, parte do anterior e o radicaliza. Segundo o modernismo europeu, a valorização do texto ocorre a partir da desestabilização

⁴² SODRÉ, Muniz. *Best-seller: A literatura de mercado*. São Paulo: Ed. Ática – Série Princípios, 1988 - 2ª edição.

⁴³ *Idem, ibidem*, p. 14 e 15.

lingüística. O homem pode até ser apreendido, mas suas variações culturais, políticas, psicológicas devem ser registradas através de uma ficcionalização da linguagem que põe em xeque a língua-suporte de ideologias estabelecidas. Para que o leitor possa usufruir a leitura de um texto de Proust, por exemplo, ele tem que ser produtor também, porque o autor lhe nega a chave interpretativa. Isso implica um certo distanciamento em relação ao cotidiano. Nesse caso, o discurso explicativo ou utilitário é recusado de saída.

Esse é o caso de Antonio Candido e também da mais pura nata dos críticos de formação modernista. Mesmo se preocupando com a questão social e a necessidade do intelectual se posicionar em relação ao povo, Antonio Candido acredita que a própria literatura autônoma não pode ser acusada de elitista na medida em que ela dinamita os pressupostos ideológicos da própria linguagem da elite. É também a esse critério que os poetas concretistas se referem quando justificam sua produção artística. A idéia desses poetas é de que o poema deve subverter a linguagem do cotidiano até o ponto em que o leitor se torna consumidor da obra, não no sentido da cultura de massa, mas no sentido de participar na construção do texto.

Gostaria agora de tentar formar um quadro simplificado da recepção literária no período que vai do final da década de 50 a meados da década de 60. No geral ela é sempre mediada pelos parâmetros acadêmicos de julgamento de valor, que, a grosso modo, podem ser resumidos da seguinte forma: o “romântico” (valorização do ser); o “realista” (preocupação com a linguagem); o “modernista” (desestabilização da linguagem). De acordo com as tendências da época, que enfatizam ou a forma ou o conteúdo, esses parâmetros acabam por ser redefinidos.

O tipo de recepção que valoriza a forma retoma os critérios modernistas. Nesse caso, a aceitação de um bem cultural se dá pelo experimentalismo. Lógico que não é um critério muito preciso. Ele justifica tanto o Concretismo quanto aquela tendência contra quem os concretistas investiam: a crítica acadêmico-literária. A diferença, pelo menos segundo os concretistas, é que o academicismo, embora aberto a experimentos lingüísticos, ainda estava preso a visão folclórica do Brasil, valorizando o regionalismo, quando deveria deixar a modernização entrar até a medula da literatura, ou seja, permitir a radicalização, incorporar a linguagem e estrutura dos novos meios de comunicação. Como o formalismo encontra dificuldade de acolhida, (poucos espaços institucionais o consideram ou o

conservam, uma vez que tal tendência é encarada como “alienação” ou ausência de preocupação política), seu campo de influência fica bastante restrito. Mesmo com a, digamos, *crise* da crítica acadêmica, a discussão da forma permanece como um possível norteador dos julgamentos de valor, desde artigos de jornais sobre cultura até textos publicados em revistas acadêmicas.

O outro filtro de recepção parte do conteúdo. Um texto para ser considerado “literário” deve, de forma estética, fazer referência à totalidade do homem. Novamente, esse critério se ajusta tanto à crítica acadêmica tradicional quanto à esquerda. Aliás, não se pode esquecer que os dois critérios de valor eram postulados da Academia. O que ocorre nesse momento é que se começa a colocar em dúvida o que a crítica acadêmica considera totalidade humana.

Por exemplo, para os intelectuais de esquerda tal totalidade só poderia ser entendida dentro do quadro social-político. Segue que o universalismo concretista ou acadêmico é muitas vezes denunciado por esses produtores culturais como alienante ou estrangeiro. Propõem então um universalismo de segunda mão, pois, de imediato, o foco deveria ser o nacional-popular, entendido de forma ampla: sobre o povo, para o povo e com o povo. Isso significaria valorizar uma outra temática e, para estar com o povo, usar de todos os meios para que tal produção alcançasse o máximo número possível de pessoas. Ora, para isso, a única possibilidade era utilizar a “indústria cultural”. É por isso que os intelectuais de esquerda aceitam a cultura de massa. A música, o teatro, cinema e mesmo os primeiros programas de televisão vêm carregados de uma carga intelectual que normalmente não lhes seria características. No começo da década de 70, sem revolução, “sem lenço, nem documento”, esse conluio entre cultura de massa e ideologia de esquerda vai assumindo um outro significado. Cria-se um outro critério, aleijão, dentro de circuito de circulação de bens culturais: a idéia de que o popular, no sentido do mais disseminado, mais consumido, deve ser valorizado se for associado ao nacional. *

* Note o comentário de Ortiz: "Dias Gomes, resumindo sua trajetória, dirá: 'Faço parte de uma geração de dramaturgos que levantou entre os anos 50 e 60 a bandeira quixotesca de um teatro político e popular. Esse teatro esbarrou numa contradição básica: era um teatro dirigido a uma platéia popular, mas visto unicamente por uma platéia de elite. De repente a televisão me ofereceu essa platéia popular.' A nível de ideologia professada, tudo se passa como se a televisão fosse não só o prolongamento das perspectivas utópicas que nortearam a produção cultural das décadas anteriores, mas ainda o *locus* privilegiado de um trabalho político voltado para as massas (...) O que os intelectuais do nacional-popular não perceberam é que eles são presas de um discurso que se aplicava a uma outra conjuntura da história brasileira, e são, portanto, incapazes de

Literatura...a que resiste ou a que existe?

Rubem Fonseca é um caso interessante dentro do panorama de *crise* da literatura. Aparentemente, o primeiro e o segundo livro do autor estão fora do circuito engajado, também não estão ligados diretamente ao concretismo, embora no segundo livro, o protagonista de “O gravador” faça uma referência ao movimento. Não que não haja renovação lingüística. É difícil não ficar impressionado com o estilo que lembra o naturalismo. Assim, a recepção de Rubem Fonseca se dá inicialmente dentro unicamente dos parâmetros do circuito crítico acadêmico : o autor acaba sendo valorizado pela novidade que introduz na literatura, tanto pelo tema urbano, quanto pela experiência de uma linguagem diferenciada. Dá para perceber isso até pelo espaço institucional por onde circula a divulgação dos livros, o jornal. Não existe vinculação oficial com os canais de esquerda nem com as publicações concretistas. Em outras palavras Rubem Fonseca não era reconhecido como um *outsider*. A crítica vai mudando aos poucos em relação ao autor. Sem dúvida, a proibição de *Feliz Ano Novo* concorreu substancialmente para essa mudança. O nosso trabalho a partir de agora consiste em observar como a crítica vai constituindo seu discurso sobre esses dois primeiros livros, o que se mantém, o que muda. De certa forma, esse discurso revela muito da crise que atingiu tanto a crítica quanto a produção literária a partir da década de 60.

Em 1973, no jornal *O Estado de São Paulo*, o crítico Paulo Hecker Filho fez um balanço da produção literária da década de 60, depois de citar a influência de Guimarães Rosa e Clarice Lispector ele afirmava:

“De formação existencialista como Rosa e Clarice, mas sem problemas religiosos ou com eles mais ou menos superados, são os nossos representativos contistas da atualidade, os que contam a vida que hoje levamos nas cidades: Rubem Fonseca, Dalton Trevisan, Otto Lara Resende, Carlos Heitor Cony e Nelson Rodrigues.”⁴⁴

entender que a ausência da contradição os impede inclusive de tomar criticamente consciência da sociedade moderna em que vivem.” (ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira : Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991 – 3ª edição, p. 180 e 181).

⁴⁴ HECKER filho, Paulo. “Saindo da fase rosa ou os gêneros contemporâneos continuam passando bem”. In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 18.02.73, Supl. Lit.

O crítico observa um gradual distanciamento em relação ao existencialismo “na direção duma mais objetiva sujeição à realidade que é social.” Ao referir-se a Rubem Fonseca, Hecker considera o livro de contos *A coleira do cão* como “o maior livro de contos surgido no Brasil após os de Guimarães Rosa”. Suas grandes qualidades são um “estilo próprio e novo de sentir e viver (...) um novo mundo, um Rio de Janeiro moderno e ardente.”

Voltando ao artigo de Hecker, dez anos depois do lançamento do primeiro livro de Rubem Fonseca, o crítico faz uma avaliação do escritor a partir de critérios claramente românticos ou totalizantes. Ele se refere aos temas do livro de contos e não à forma ou à linguagem. Seu juízo crítico passa pela idéia de uma procura pela totalidade. Basta observar sua linguagem quando ele comenta os personagens de Rubem Fonseca: “A experiência-chave que Rubem Fonseca narra é a do amor passiona e sem dúvida a essa ligada, a do desespero. Seus protagonistas amam com uma determinação...” etc, etc, etc.

Aparentemente, a valorização dos dois primeiros livros de Rubem Fonseca se dá por três fatores: (1) o existencialismo presente nas obras; (2) pela sensibilidade diante de um “Rio de Janeiro moderno e ardente”; e, por incrível que pareça, segundo Hecker, (3) pela “revolta bem mais ampla contra o sistema social”. Digo por incrível que pareça porque esse tema não é claro na recepção inicial dos primeiros livros. O próprio crítico reconhece que “se os termos dessa revolta nem sempre são lúcidos”. Aliás, a revolta aqui poderia ser entendida como uma sensibilidade aguçada diante da existência de um “homem urbanus” selvagem, marginalizada em oposição ao “homem civilizado”, como observa Elizabeth Lowe.⁴⁵

Os dois primeiros fatores, a referência ao existencialismo e ao Rio de Janeiro, até aparecem em resenhas da época em que os livros foram lançados. Por exemplo, Wilson Martins⁴⁶, em 1964, ao comentar o livro *Os prisioneiros*, destaca a realidade inquietante e a influência cinematográfica. Num outro artigo de 66, em que o mesmo crítico comenta *A coleira do cão*, a referência à atmosfera do Rio de Janeiro é destacada: “é o mundo hipostasiado sob as espécies de cidade do Rio de Janeiro e seus habitantes, com a sua

⁴⁵ LOWE, Elizabeth. *The city in brazilian literature*. Fairleigh Dickinson University Press London and Toronto: Associated University Presses, s.d., p.105.

⁴⁶ MARTINS, Wilson. “Tendências”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo 01.02.64, Supl. Lit.

maneira característica de pensar, de falar e de agir, de sofrer ou de resistir ao sofrimento.”⁴⁷ Ou seja, o denominador comum da crítica é a “realidade inquietante” sobretudo na forma do mundo urbano carioca.

Aos poucos, vão se acrescentando interpretações da obra ou se ampliando as já feitas. Quando da publicação de *Os prisioneiros*, a crítica apontava a “realidade inquietante”, depois em 66, apresentará a “atmosfera do Rio de Janeiro”, dez anos depois do lançamento do livro, Hecker aponta o “existencialismo” e a “questão social”. É verdade que, de alguma forma, a crítica acompanhou as mudanças do próprio autor, Rubem Fonseca. No seu primeiro livro de contos, a cidade do Rio de Janeiro aparece como condição ficcional somente nos contos “Fevereiro ou março” e “Teoria do consumo conspícuo” pela referência direta ao carnaval, certamente, carioca. Outros contos têm uma preocupação, digamos, cosmopolita ou sem contextualização precisa de espaço, como por exemplo “Henri” e “Natureza podre ou Franz Potocki e o mundo”. Aliás, Ariovaldo José Vidal ⁴⁸ comenta que, neste primeiro livro, o autor dá preferência a espaços fechados, o que ressalta a preocupação com o sujeito, com a questão do isolamento e da solidão. Já em *A coleira do cão*, sem dúvida nenhuma, o espaço carioca torna-se fundamental em pelo menos metade dos contos: “A força humana”; “Relatório Carlos”; “Madona”; “A coleira do Cão”.

Contudo, a referência à “revolta social” parece não estar relacionada com a variação temática de um livro para o outro. Sei que é temerário tirar conclusões somente a partir desses três artigos, mas gostaria de arriscar uma hipótese. Dez anos depois, já em pleno regime militar, uma outra leitura vai sendo feita dos primeiros textos de Rubem Fonseca. Aparece com maior clareza a questão do existencialismo que Wilson Martins não reconheceu de forma explícita. Em seu artigo de 64, há afirmação ligeira sobre a preocupação com a existência, sem que o crítico dê nomes aos bois: “ele (Rubem Fonseca) sabe mostrar o que existe de inquietador sob as aparências exteriores da realidade; mesmo certas cruezas de linguagem revelam mais do que uma espécie de adolescência sobrevivente no autor, a psicologia particular de tal ou tal personagem, de tal ou tal meio social.”

⁴⁷ MARTINS, Wilson. “A escada da Glória”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 19.03.66, Supl. Lit.

⁴⁸ VIDAL, Ariovaldo José. *Roteiro para um narrador – uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*. Tese de Mestrado, São Paulo: USP, 1990.

As primeiras críticas ressaltam o meio social diferenciado. Afinal, essa postura significa um rompimento com o modelo regionalista que se impõe com o reconhecimento quase demolidor da obra de Guimarães Rosa. Digamos que Rubem Fonseca começava a ser reconhecido como uma espécie de “o prosador do espaço urbano”. Agora, falar em “revolta contra o sistema social” é um pouco diferente. Ou seja, pelo menos no que diz respeito aos dois primeiros livros de Fonseca, leituras posteriores vão descobrindo uma carga crítica que as primeiras leituras não lhes atribuíam. Hecker acrescenta um critério que tem a ver um pouco com uma possível leitura engajada do texto. Apesar disso, não se pode negar que Hecker se apoia, realmente, nos paradigmas críticos da cultura erudita. Antes de qualquer coisa, ele aponta a preocupação totalizante ou filosófica de Rubem Fonseca. Mesmo ao se referir à questão social, o crítico resalta que não se trata de uma revolta clara, ou seja, ele não chega a configurar o texto como engajado e, muito menos, considerar esse um padrão de julgamento de valor.

Assim, tanto a publicação quanto a crítica dos primeiros livros de Rubem Fonseca se dão dentro do circuito erudito. Embora seja possível perceber uma representação do espaço urbano, o escritor não adota um viés “popular” no sentido que a esquerda atribuía ao termo nos anos 60. Não há nenhuma intenção “a favor do povo”. Antes, observa-se que o espaço urbano apenas realça a solidão do indivíduo, fazendo-o mergulhar na sua própria existência. A epígrafe do livro *Os prisioneiros* é clara: “Somos prisioneiros de nós mesmos...(Lao Tse, *Tao-te-ching*, 600 c.C)”. Mesmo a linguagem que não oferece grande resistência à leitura é percebida como uma revalorização do canône literário, na medida em que a crítica aproxima a técnica e escrita de Rubem Fonseca à do naturalismo do fim do século passado.

Comparando-se o que foi dito sobre os dois primeiros livros de Rubem Fonseca com o que será dito sobre *O caso Morel* ou mesmo *Lúcia McCartney*, percebem-se algumas ausências: o erotismo, a violência e a cultura de massa. Wilson Martins, na sua crítica de 64, aponta “o universo estranho dos seus contos, nos quais o mundo real desvenda aspectos inesperados e os velhos demônios do homem parecem ressurgir de repente à consciência do leitor, como a vaga ameaça de perigos insuspeitados” sem focalizar explicitamente nem a violência, nem o sexo. Dez anos mais tarde, na crítica de 73, Paulo Hecker destaca o erotismo, mas como subtema, já que para o crítico

“A experiência-chave que Rubem Fonseca narra é o amor passional e sem dúvida a essa ligada, a do desespero. Seus protagonistas amam com uma determinação que vai fácil ao delírio mas também com verdade e, como a seqüência dos dias parece se divertir em frustrar o amor, pelo menos o que se baste com paixão dita física, eles se esvaziam e se desnorteiam. Dir-se-ia que o amor para chegar ao frenesi precisa ser incitado pelas traições da amada ou das circunstâncias (...). (Fonseca) não renuncia aos desencontros eróticos e nós, leitores, deixamos de censurar na medida em que os transcende em narrações vividas e embebidas numa grandeza que vem do desespero diante dessa frustração talvez evitável, menor, mas não a reação desesperada, numa generosa idade magnífica.”⁴⁹

É interessante a metamorfose do discurso crítico. Inicialmente, sexo, violência eram reconhecidos pela chave do amor passional. Muniz Sodré⁵⁰ mostra como funciona o discurso que inclui um texto no campo da literatura erudita. Ele pode até se referir ao sexo, violência etc., mas tem de subordinar estes temas a uma temática mais ampla e filosófica. Por exemplo, os canais institucionais como livros escolares, artigos de faculdades etc., quando focalizam algum texto do Realismo/ Naturalismo, colocam em destaque a relação entre o corpo e a concepção de mundo baseada no determinismo. Pode-se até falar do sexo, mas subordinando-o ao tema central. No caso da crítica em relação a Rubem Fonseca, ocorre algo similar. Aparentemente, Hecker evita referir-se gratuitamente ao sexo e à violência. Dentro de seu ponto de vista esses elementos não fariam muito sentido. Provavelmente, chamar a atenção a eles poderia aproximar perigosamente o texto de Rubem Fonseca à literatura banal. Quando o sexo e a violência forem entendidos como forma de reação política e estética, esses elementos terão outro estatuto, sobretudo nas leituras críticas posteriores que considerarão os primeiros livros do autor.

Apresentando um crítico nada modesto

Para perceber melhor as mutações ou ausências da crítica, gostaria de comparar esses comentários sobre *A coleira do cão* e *Os prisioneiros* publicados entre a década de 60 e 70 com o que a crítica e interpretação do texto mais recentes. Nesse caso, a seguir

⁴⁹ HECKER filho, Paulo. “Saindo da fase rosa ou os gêneros contemporâneos continuam passando bem”. In: *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 18.02.73, Supl. Lit.

⁵⁰ SODRÉ, Muniz. *Best-seller: A literatura de mercado*. São Paulo: Ed. Ática – Série Princípios, 1988 - 2ª edição.

será apresentado um texto de Fernando dos Santos Andrade (não por acaso, também autor desse trabalho), que atende ao requisito temporal acima, ele foi elaborado tendo como referência a discussão deste trabalho, ou seja, ele contém as marcas das leituras possíveis de serem efetuadas na década de 90. Além disso, atende ao requisito básico de servir de contraponto às primeiras análises, revelando as ausências, diferenças e continuidades temáticas.

Escrevi o texto que será apresentado, tendo como ponto de partida os comentários de Ariovaldo José Vidal⁵¹. Há na escolha do interlocutor um quê de aleatório. A idéia é de que tomando um texto como amostra é possível tirar daí elementos pertinentes ao contexto em que foi elaborado. Por exemplo, subliminarmente ao texto de Ariovaldo é possível perceber que o crítico aceita as premissas da teoria crítica de Theodor Adorno, ou idéias ainda calcadas em Walter Benjamin. Ariovaldo tenta mostrar um narrador que vai paulatinamente se tornando consciente de sua situação, se livrando da falsa consciência. Levando às últimas conseqüências, o texto acaba por denunciar o efeito da modernização sobre o indivíduo. Há aí, um certo otimismo, nem que seja o otimismo de se supor a possibilidade de uma consciência que vai se tornando livre. É lógico que isso só foi possível num momento em que não se sentira, ainda, todas as conseqüências da queda do muro de Berlim, e a conseqüente guinada radical rumo ao neoliberalismo. Minha preocupação não será vincular a crítica de Ariovaldo ao seu período, mas mostrar que mesmo nesse outro contexto, algumas das premissas elaboradas lá em meados da década de 60 ainda continuavam a ser articuladas.

Não se quer, por outro lado, diminuir o valor do texto de Ariovaldo. Ele tem méritos. Nenhum texto, que eu conheça, faz um apanhado tão extensivo dos primeiro livros de contos de Rubem Fonseca. Os críticos posteriores simplesmente escolhiam uma faceta da obra do autor e a discutiam. Tomando alguns exemplos, Elizabeth Lowe (ver nota 45) destaca a caracterização da cidade efetuada por Rubem Fonseca. Nesse caso, ela faz um recorte parcial de alguns contos. Já João Luís Lafetá⁵² mostrava como o autor vai

⁵¹ VIDAL, Ariovaldo José. Roteiro para um narrador – uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. Tese de Mestrado, São Paulo: USP, 1990.

⁵² LAFETÁ, João L.. “Rubem Fonseca, do lirismo à violência”. In: SECCHIN, Antônio C. (org.). “A problemática social na literatura brasileira”. *Revista dedicada a las lenguas y literaturas iberorománicas de Europa y America*. (Sem indicação de local e editora, n° 38, 1993.)

passando de um certo lirismo nos primeiros livros à violência nos últimos. Não há uma tentativa de totalização temática. Na verdade, Lafetá, de um modo geral, aponta a mudança na obra de Rubem Fonseca. Assim como Lafetá, outros críticos levantaram questões pertinentes e interessantes, contudo, não raro, são classificatórias ou pontuais e não redimensionam o tipo de interpretação dado pelos primeiros comentadores de Rubem Fonseca. A tese de Ariovaldo J. Vidal, por outro lado, faz uma análise detalhada dando contornos mais definidos à explicação da totalidade do texto.

Com um texto crítico, assim extensivo, torna-se mais simples levantar pontos de concordância e discordância, ou seja, facilita o trabalho de interpretação, por isso eu o tomei como ponto de referência. A partir dessa comparação ficará mais fácil retomar os comentários que a crítica foi consagrando ao longo da recepção da obra. Sem mais, passemos ao texto de Fernando :

Em sua análise, o Ariovaldo diz que em Os prisioneiros há dois eixos: o da solidão e o do tempo. Considerando a solidão, é possível dividir os contos em três grupos diferentes. Num primeiro grupo, a solidão surge da postura do personagem, que geralmente tem uma ética diferenciada em relação ao mundo que o cerca. Assim pode ser caracterizado o protagonista do primeiro conto, "Fevereiro ou março". O personagem - narrador vai se mostrando ao leitor como uma espécie de marginal que tem seu próprio código de ética. Embora participe de um cordão de carnaval formado pelos seus colegas cuja finalidade é arranjar briga, o narrador logo se afasta do grupo, mostrando-se solidário a uma mulher que tinha sido atacada pelo grupo. Ao andar pelas ruas, depois desse episódio, o personagem encontra outra mulher que, através da janela de um edifício de luxo, lhe pede ajuda. Trata-se de uma condessa. Ela revela que seu marido quer matá-la para ficar com seu dinheiro. A condessa, uma amiga e o narrador fazem um programa juntos. No dia seguinte, o conde o chama para fazer uma proposta, mas o personagem nem sequer se preocupa em ouvir o que o conde tem a dizer. Ele é incapaz de "passar para o outro lado". A narrativa termina assim, em suspenso. Como o narrador nem chegou a saber qual seria a proposta do conde, ele não pode revelar se a desconfiança da condessa é real ou imaginária. O proceder do personagem é irrepreensível. Ele

manifesta uma autonomia que extrapola sua condição marginal. Trata-se de uma espécie de personagem romântico.

A maioria dos contos apresenta esse tipo de personagem. Uma espécie de herói solitário que recusa o mundo conhecido e estabelece uma ética só sua. É o caso de personagens como Henri, o pintor Franz Potocki, ou dos protagonistas de “Teoria do consumo conspícuo”, de “Curriculum Vitae”, e de “O inimigo”.

Em um segundo grupo de contos, embora o tema gire também em torno da solidão, o olhar é outro. Um narrador impessoal, em terceira pessoa, amplia a frieza das situações que os personagens têm de encarar. A diferença é que os personagens nesse caso não são heróis solitários, mas adaptados ao mundo. Em “Duzentos e vinte e cinco gramas”, três empresários relutam em assistir à autópsia de uma jovem mulher de quem foram amantes. Ressaltam-se, nesse caso, a frieza humana, a falta de solidariedade, o egoísmo. Não há qualquer ética pessoal na postura do personagem escolhido para acompanhar a autópsia. Ele tenta evitar a situação desagradável o mais depressa possível e voltar à sua rotina. O viés romântico da não-adaptação fica por conta do olhar do narrador que denuncia, com uma certa agressividade, a insustentável condição da existência. Em “O agente”, o narrador focaliza um funcionário de estatística que, em seu trabalho de recenseamento, encontra um homem que pretende se suicidar. O impasse é inevitável. No caso de “Os prisioneiros” nem narrador há. O conto tem estrutura dramática. Trata-se de um diálogo entre uma psicanalista e seu cliente. O desvio de comportamento apresentado pelo paciente foge a qualquer compreensão por parte da psicanalista e isso a assusta. Não há saída para o caso e também neste conto se estabelece o impasse. Esses três contos, portanto, têm uma estrutura diferenciada dos outros contos do livro.

Há um denominador comum entre um grupo de contos e outro: a postura heróica, que se manifesta ou na atitude dos personagens (primeiro grupo); ou no olhar impessoal do narrador (segundo grupo). Nesse sentido, o que se diz sobre a obra do pintor Franz Potocki, no conto “Natureza Podre...”, pode ser estendido ao livro como um todo. Dentre os vários críticos que se manifestam a respeito da obra do pintor, registradas pelo narrador, um, em especial, afirma: “(Potocki) fazia senão estabelecer uma empatia entre

a podridão implícita na natureza humana e a criação estética”⁵³. O pintor, enquanto personagem, é uma espécie de observador solitário da condição e podridão humana. O mesmo pode ser dito a respeito do tipo de narrador em terceira pessoa que se encontra no segundo grupo de contos.

Resta um conto que não se encaixa em nenhuma das classificações acima: “Gazela”. A narrativa é uma espécie de confissão em que um narrador, já adulto, resolve relatar sua primeira experiência sexual. Aparentemente, o narrador se sente culpado por não ter retribuído o amor da jovem na mesma proporção. Essa mulher era capaz de relevar qualquer defeito do narrador; capaz de continuar apaixonada mesmo quando ele perdeu um pivô e ficou sem um dente; capaz, inclusive, de abandonar a família e fugir com ele, de trem, para São Paulo. Quanto ao protagonista, este não lhe perdoara um erro de ortografia (certa vez, ela lhe escrevera *difícil* com “e”), e confessa ao leitor que, quando chegaram ao hotel em São Paulo, já não tinha mais planos de se casar com ela. Ao voltarem, ela percebeu que era o fim. Enquanto amante, ele fora extremamente egoísta e isso o incomoda. Ele não conseguiu ser tão puro quanto sua namorada, não houve qualquer sacrifício de sua parte. Nem mesmo a coragem para sacrificá-la ele teve, pois apesar de ficarem no mesmo quarto de hotel, ele fora incapaz de desvirginá-la.

Nesse conto, o amor puro surge como única possibilidade de libertar o homem da condição de prisioneiro, mas em virtude de seu egoísmo, o narrador deixa escapar essa oportunidade. Nesse sentido, há uma afirmação interessante no texto: “o amor é generosidade, compreensão, ausência de egoísmo, mas no entanto os amantes são egoístas, mesquinhos e intolerantes, porque essa é a condição humana.”⁵⁴ Comparando esse conto com os já mencionados, é possível perceber uma estrutura diferente. Naqueles ou o narrador, ou o protagonista, recusava o mundo conhecido e estabelecia um olhar diferenciado (narrador); ou uma ética só sua (personagem). A postura, romântica, é de quem está acima do mundo. O protagonista de “Gazela” não recusa nada, antes se submete às determinações – no caso, seus desejos – e, depois, de forma consciente tenta se justificar, o que ocorre no plano da enunciação. Em outras palavras, se o homem tem um código seu, ele está condenado à solidão, se ele obedece ao código alheio, também.

⁵³ FONSECA, Rubem. *Contos Reunidos*. Organização: Boris Schnaiderman
São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p.44.

⁵⁴ *Idem*, *ibidem*, p. 42.

O denominador comum da prisão humana aparece com todas as letras no título do conto que vem logo depois deste: “Natureza- podre...”. Ou seja, é impossível sair fora dessa condição, pois a natureza humana é podre. Daí a linguagem naturalista. O corpo é apresentado de várias formas: em seu apogeu, mas também em sua decadência, morto, com síncopes, deformado. O corpo, nesse caso, humilha a racionalidade. Humilha quando opulento, pois atrai mais que o intelecto.. Humilha quando é decomposição, pois mostra que o homem não é nada. Humilha quando desperta paixões, pois desorganiza a racionalidade. Nesse sentido, é interessante o comentário do narrador sobre o porquê do psicopata “Henri” matar a mulher que o atrai: “ela começava a desorganizar a sua vida e, no tipo de negócio em que ele estava metido, a disciplina, a meticulosidade, a pontualidade, a organização eram requisitos essenciais que não podiam ser descuidados.”

Algumas conseqüências bastante interessantes para a interpretação de Os prisioneiros podem ser extraídas desse eixo de oposição, corpo vs. razão. É inerente ao corpo a necessidade sexual e a violência. Não creio que se trata de uma simples animalização do homem a partir do corpo, mas de destacar a humanidade pelo avesso, pelo erotismo e pela violência, e não pela racionalidade.

Nesse caso, penso em duas chaves interpretativas : o cinismo grego e o relativismo de Pascal. No primeiro caso, basta lembrar que Diógenes refutava qualquer discurso idealista apresentando argumentos materiais, como a animalidade do próprio corpo. É lógico que os cínicos iam além dessa pura contestação do idealismo e das convenções sociais, propondo uma ética pessoal de autocontrole que levaria à felicidade. Esse ethos está ausente no texto de Rubem Fonseca . A materialidade do corpo leva apenas à constatação da distância entre a totalidade imaginada pelo homem e da sua condição precária. Resumindo, o autor tem uma visão, se não pessimista, pelo menos frustrante em relação ao homem. Pode-se dizer que ele elabora um existencialismo fundado em Pascal. Segundo Ariovaldo, há um pessimismo que se relaciona às idéias defendidas por Pascal numa primeira fase, antes de considerar a existência de Deus como única saída à condição miserável do homem.

Existe uma referência explícita ao pensador francês no conto “Henri”. O personagem principal, um psicopata, vai se encontrar com sua próxima vítima. Numa espécie de discurso indireto livre, o narrador diz: “Madame Pascal. Uma hora ainda.

*Madame Pascal, uma feliz coincidência de nomes, pois Pascal era o seu mestre...Na verdade, se é que ele podia se orgulhar de algumas virtudes, que de fato, deixando a modéstia de lado, ele reconhecia possuir, não havia a menor dívida de que a leitura de Pascal em muito contribuíra para isso.*⁵⁵ *Entre as virtudes, o personagem possui uma capacidade aguda de conhecimento do espírito humano. Ele é capaz de prever com pequena margem de erro, quem é Madame Pascal, quais são suas desconfianças e como seduzi-la. Essa habilidade é consequência de um método desenvolvido pelo personagem. Logo no início do conto, Henri se refere ao **Esprit de géométrie** de Pascal como seu livro de formação.*

*Um dos postulados de Pascal é de que não existe apenas um método, como propunha Descartes, mas “hay tantos métodos (procedimientos) que inventar como problemas que resolver.” Nesse caso, cada área de conhecimento exige um ajuste do espírito humano. Émile Bréhier comenta essa idéia: “Un espíritu, que es “justo” en su dominio propio, será “falso e insoportable” si cambia de dominio.” E a seguir, considera um exemplo de Pascal que, de certa forma, parece ser o nó da estrutura do conto: “El geometra Pascal lo comprueba cuando frecuenta al caballero de Mére y a las gentes de la calle. Es notable que juzguen sana y verdaderamente de las cosas ordinarias, de los caracteres. Para llegar a tal seguridad, ¿ acaso há razonado como el geómetra? Razonado, sí; como el geómetra, no. El geómetra utiliza un número muy grande, sin duda, pero finito de principios, cada uno de los cuales tiene su fórmula distinta, perfectamente conocida por todo espíritu interessado en ella, y tales principios están encadenados entre sí y com la conclusión. Pero el hombre de la calle no se ocupa de estos principios porque de nada le sirven(...)Y, ¿cómo podría construir un razonamiento geométrico com principios ‘que son más bien sentidos que conocidos’ y que no es posible hacer sentir a los demás sino’ com grandísimos esfuerzos’; com principios que son tan numerosos que sería ‘interminable’ demostrarlos por orden(...)?”*⁵⁶

O conto parece girar em torno da possibilidade, ou da impossibilidade, de se estabelecer princípios semelhantes ao da geometria na decifração de “las gentes de la calle”. Segundo Pascal, pelo menos em seus Pensamentos, o homem é uma incoerência

⁵⁵ *Idem, ibidem*, p. 28

⁵⁶ BRÉHIER, Émile. *Historia de la filosofia*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1944 - 2ª ed. pp.126-128.

trágica: “’? *Qué especie de quimera es, por tanto, el hombre? !Qué novedad, qué caos, qué tema de contradicción, qué prodigio! Juez de todas las cosas, imbécil gusano; depositario de la verdad, cloaca de incertidumbre y de error; gloria e escoria del universo”*.⁵⁷ *Contrariando as idéias de Pascal, Henri, ao pensar em uma de suas vítimas, acredita que conseguiu “uma rigorosa demonstração de poder intelectual envolvendo um íntimo conhecimento da mulher a quem os seus argumentos se dirigiam”*. A seguir, ele faz um comentário que o narrador registra da seguinte forma: “*Ah, o mestre (Pascal) dizia que esse método era incomparavelmente mais difícil, mais sutil, mais admirável e reconhecia-se incapaz de usá-lo, achando mesmo impossível fazê-lo. Mas não ele, Henri com a sua vasta experiência.*”⁵⁸

*Não é só nesse ponto que Henri parece contradizer o mestre. Para Pascal, dada a precariedade humana, o homem só poderia se realizar em Deus. Não é à toa que o sábio francês escreve um capítulo inteiro sob o título “Miséria do homem sem Deus”. A única referência a Deus, no conto, aparece no penúltimo parágrafo: “A vida era uma coisa imensa, grandiosa, a maior de todas as forças e isso ele havia destruído, naquele momento, com suas próprias mãos. Ele, Henri. Deus dava e tirava a vida? Ele, Henri, se quisesse podia fazer a morte. Assim, ele olhava, cuidadoso e ávido, os seus sinais aparecerem no corpo de madame Pascal.”*⁵⁹ *Pelo uso racional, o homem, nesse caso, se iguala a Deus, contudo, o resultado de sua ação parece questionar a própria racionalidade. O assassinato, enquanto tabu moral, seria prova de racionalidade ou de irracionalidade?*

*Seguindo Pascal, creio que a questão fica em aberto. O método não justifica o assassinato e, mesmo que o método fosse justo, como saber se está sendo aplicado em seu próprio domínio? Mesmo que Henri estivesse certo e fosse racional, ele jamais seria reconhecido pelos seus pares. Num de seus pensamentos, Pascal afirma: “Quem quisesse seguir apenas a razão seria louco perante o juízo do homem comum.”*⁶⁰ *O que assusta no conto, é o jogo com a racionalidade. Quem pode garantir que Henri é o psicopata, já que ele é metódico e racional, e não nós, leitores sentimentais e preconceituosos? Retomando*

⁵⁷ *Idem, ibidem*, p. 133.

⁵⁸ FONSECA, Rubem. *Contos Reunidos*. Organização: Boris Schnaiderman
São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p.29.

⁵⁹ *Idem, ibidem*, p. 34

⁶⁰ PASCAL, Blaise. *Pascal*. São Paulo: Abril Cultural – “Os Pensadores”, 1973, 1ª ed. p. 64.

um outro aforisma: “Como se explica que um coxo não nos irrite e um espírito coxo nos aborreça? É que o coxo reconhece que andamos direito, e um espírito coxo afirma que nós é que mancamos...”

Nesse ponto é possível acrescentar mais uma característica ao eixo da solidão que vínhamos acompanhando. Se personagens e olhar do narrador se colocam acima do mundo, a ética ou a realidade por eles apresentada não permite um imediato reconhecimento por parte do leitor, pois eles se colocam fora da racionalidade e, de certa forma, até mesmo a questionam. Digamos que a precariedade do eu vs. mundo se amplia a partir da racionalidade vs. materialidade, pois a narrativa, ao chamar a atenção para o corpo, para o sexo ou para a violência, cria um eu e um mundo fora dos eixos..

Pascal aponta, o tempo todo, que a miséria humana não surge somente diante do fato do homem de não representar nada diante do infinito, mas também da impossibilidade de se poder chegar a verdade. O pensador aponta, sobretudo, a imaginação como forma de engano. Num de seus aforismas, Pascal afirma: “Imaginação – É essa parte enganadora no homem, essa senhora de erro e falsidade, tanto mais velhaca quanto não o é sempre; pois seria regra infalível da verdade, se o fosse infalível a mentira. Mas, sendo o mais das vezes falsa, não dá nenhuma marca de sua qualidade, emprestando o mesmo caráter ao verdadeiro e ao falso.”⁶¹

Em “O inimigo”, último conto do livro, essa questão da falsidade e da imaginação é colocada. O narrador protagonista, já adulto, procura fazer um acerto de contas com o passado. O texto divide-se em dois tempos: o primeiro, em que o narrador fala de sua infância; o segundo, no qual ele relata a sua tentativa de reencontrar seu colegas de infância vinte anos depois. Fazendo um comentário no plano da enunciação, o narrador diz: : “Mas mesmo assim eu estou na dívida. Isso porque nem um instante eu deixei de pensar se aquelas coisas eram verdadeiras. Coisas tão bestas, mas não sei se eram verdadeiras...O que sempre quis saber é se as pessoas, e os fatos, são verdadeiros. Não me importa saber se as pessoas existem ou existiram, se os fatos existem ou existiram, mas se eles são ou não são verdadeiros. Foi por isso que muitos anos depois eu quis saber a Verdade.”⁶²

⁶¹ *Idem, ibidem*, p. 62.

⁶² FONSECA, Rubem. *Contos Reunidos*. Organização: Boris Schnaiderman
São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 65.

No texto, há uma nova referência direta a Pascal. Na sua busca pelos amigos, ele bate à porta de Mangonga, um libertino que o convida a participar de sua festa e depois desaparece. Em meio à festa, o narrador, já de porre, diz: "...a dor é feita de pequenos alívios, o homem é podre, Pascal, cloaca do universo, uma quimera, não adianta fingir, amanhã é sempre igual, andamos eretos na rua, a amargura nos devora, os pequenos alívios de que servem? Desgraçados instintos, preparamos cuidadosamente nosso apodrecer, as vísceras estão escondidas e Deus não existe. Que missão (horível), que condição."⁶³

Ariovaldo comenta que esse narrador do último conto encarna o homem miserável de Pascal, corroído pela dívida. Não é de se espantar, portanto, que protagonista ao encontrar seu amigo, Najuba, agora Frei Euzébio, lhe pergunte:

"Eu cismeiei que a juventude é uma ilusão, já pensou que coisa mais sem pé nem cabeça?"

Frei Euzébio (era assim que Najuba se chamava, agora) respondeu:

'A única realidade é a nossa imaginação.'

'Berkeley. Era bispo.'

'Deus existe ou está em nossa imaginação?'

'Os homens sem imaginação não alcançam Deus. Deus existe.'⁶⁴

Considerando as afirmações de Pascal sobre a imaginação, pode-se dizer que a dívida do narrador surge da impossibilidade de encontrar a verdade. Frei Euzébio, como era de se esperar, tenta mostrar que o conhecimento é possível. Concordemente, ele cita Berkeley. Segundo o bispo irlandês, as coisas são o que percebemos sobre elas. Ele é empirista. Ou seja, a imaginação, ao contrário do que dizia Pascal, não levaria ao engano, mas faria parte do processo cognitivo. Portanto, a realidade e imaginação são a mesma coisa e Deus existe, já que podemos imaginá-lo.

Ora, a narrativa parece desqualificar essas afirmações. O narrador ao falar de sua infância a envolve numa atmosfera de magia, quase de pura imaginação. Com certeza, não poderíamos supor que seja comum adolescentes voarem, levitarem, ressuscitarem, ficarem apaixonados por garotas que andam em cordas bambas etc. Ao leitor, essas histórias parecem pura ficção. Já na idade adulta, quando o protagonista procura por seus

⁶³ *Idem, ibidem*, p. 75.

amigos, eles não recordam esses fatos. O narrador insinua que eles não querem se lembrar do passado, mas fica claro também que as recordações deles são outras. Nesse caso, conhecer a realidade mostra-se um projeto impossível, dada a variação de percepção que muda de acordo com a pessoa que observa o fato. A imaginação distorce a realidade. Isso é Pascal, e essa é nossa condição. Se por um lado, a imaginação é sublime na medida que transforma a memória em magia, por outro, ao ser um ponto de vista particular, ela amplia a distância entre as pessoas. O nosso passado não é comum.

Ariovaldo vê esse último conto através de um duplo movimento. Há um fechamento, na medida em que o texto pode ser considerado uma síntese dos demais contos, e há, também, uma abertura, já que o personagem termina sua narrativa com a seguinte reflexão: “Tenho a impressão de que não tenho mais nenhuma missão a cumprir, de que minha vida está sem projeto a realizar(...) Estou tão cansado que já não quero saber de nada(...) Não pensarei mais no passado. Sei.”⁶⁵ Segundo Ariovaldo, pode-se dizer que o narrador manifesta o rompimento da clausura interior e, como consequência, opta pelo não compromisso com as instituições da vida, o que configura sua predisposição à situações de transgressão. A partir desse conto, seria possível perceber nos livros seguintes do escritor a escolha pelo perigoso jogo com a marginalidade. Não mais pensar no passado, não significaria não pensar mais. Pelo contrário, os personagens de Rubem Fonseca seriam interceptados, a partir desse livro, pelo pensamento crítico.

Ariovaldo tem o mérito de chamar a atenção para a mudança ocorrida com o narrador de Rubem Fonseca, na medida em que, a partir de *A coleira do cão*, a narrativa se volta para a consciência mais profunda das relações ou limitações sociais. Contudo, ele exagera um pouco nas consequências que tira desse fato. Na introdução de sua tese, ele afirma: “o trabalho é um ponto de vista sobre a obra, buscando apreender o narrador “iluminista”(...)Acredito mesmo que, ao final do percurso, a figura que se mostra mais fortemente é aquela cuja consciência busca uma saída, ainda que saiba de sua precariedade.”⁶⁶ Se há desenvolvimento “iluminista” do narrador, deve ser visto com

⁶⁴ *Idem, ibidem*, p. 78.

⁶⁵ *Idem, ibidem*, pp. 79,80.

⁶⁶ VIDAL, Ariovaldo José. Roteiro para um narrador – uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. Tese de Mestrado, São Paulo: USP, 1990.

reserva, pois é difícil assinalar algum traço de otimismo no processo de autoconhecimento que marcaria a trajetória das narrativas de Fonseca.

É verdade que a epígrafe do livro seguinte, *A coleira do cão*, sugere uma trajetória em direção à liberdade, afinal a citação se inicia da seguinte forma: “já quebrei meus grilhões, dirás talvez.” Contudo, a metáfora usada a seguir, e que dá nome ao livro, faz referência às marcas da prisão: “Também o cão, com grande esforço, arranca-se da cadeia e foge. Mas, preso à coleira, vai arrastando um bom pedaço de corrente.” Em outras palavras, a temática não gira em torno somente da liberdade – ,mas também da sua precariedade. No segundo livro de contos, *Rubem Fonseca* parte para um existencialismo explícito à la Sartre, focalizando o que há de melancólico nesse tipo de pensamento: a angústia. O ponto central passa a ser, portanto, a miséria da liberdade humana, tanto que a solidão não apenas continua como eixo temático, como até se torna a grande maldição de uma opção pela liberdade.

Isso fica muito claro, logo no primeiro conto de *A coleira do cão*, “A força humana”, em que Rubem Fonseca retoma o personagem do primeiro conto do livro anterior. O texto está estruturado em duas partes. A primeira trata da relação entre o personagem e João, seu treinador de fisioculturismo; a segunda, do seu caso com Leninha. O narrador-protagonista treina numa academia de ginástica de graça. Seu treinador quer que ele ganhe o prêmio de fisioculturista do ano. Num dado momento, João diz, apontando o Corcundinha como exemplo, que não há limites para a “força humana”. Ele a relaciona à disciplina do corpo, indispensável para que o personagem possa ganhar o campeonato. De qualquer forma, João coloca em evidência o principal: o narrador não consegue se disciplinar. Para quê? Para ter mulher, carro, apartamento. É engraçado que o Corcundinha já tem tudo isso e ele é um aleijão. O narrador é radical. Para ele, aparentemente, a “força humana” reside em não depender de ninguém: “ninguém precisava de mim, eu não precisava de ninguém.”

O narrador leva a sua liberdade às últimas conseqüências. Quebra seus vínculos tanto com João, como com sua namorada, Leninha. No final, o personagem fica perambulando pelas ruas até que a loja de discos abra. A liberdade chega ao ponto do insuportável. Sua solidão é ampliada, e o narrador tenta uma comunhão precária com as pessoas que ali param para escutar o som da loja de discos. O conto termina assim: “o

primeiro disco foi colocado e com a música eles começaram a surgir de suas covas, e se postaram ali comigo, mais quietos do que numa igreja. Exato: como numa igreja, e me deu uma vontade de rezar, e de ter amigos, o pai vivo, e um automóvel. E fui rezando lá por dentro e imaginando coisas, se tivesse pai ia beijar ele no rosto, e na mão tomando benção, e seria seu amigo e seríamos ambos pessoas diferentes.”⁶⁷

A solidão como consequência da liberdade é um postulado de Sartre. Aliás, o conto "A opção", além de fazer uma referência explícita ao pensador francês, discute algumas idéias caras ao existencialismo. A narrativa é simples. Uma junta de médicos tem de decidir o destino sexual de uma criança de duplo sexo. O médico-chefe Danilo compara o caso recente com um anterior. No outro, a resolução fora mais fácil, pois a criança sabia que queria ser homem. Nesse, não. A criança é juridicamente feminina; morfologicamente masculina; gonadicamente feminina; psicologicamente - não se definiu. O personagem discute, então, o problema com seus alunos-assistentes: Duarte, Fernando, Azevedo e Míriam.

Paralelamente, desenvolve-se uma disputa velada entre Duarte e Danilo. O narrador registra, em itálico, o pensamento de cada personagem. Através desse registro, é possível perceber que Duarte desafia muitas vezes o conhecimento do seu mestre, achando-o desatualizado, afinal ele não lera Roux. Por sua vez, Danilo olha com desdém para um aluno que não leu Hipócrates. Enquanto ocorre essa fogueira das vaidades, a jovem Míriam está apreensiva. Aparentemente, ela teve um problema semelhante ao da criança em questão, mas, na época, o Dr. Danilo demorou muito a decidir-se.

Ao expor a situação, Danilo discute com seus assistentes, inclusive, a condição humana de não poder conviver com a indefinição sexual. Nesse ponto, Duarte, irritado com a orientação clássica de seu professor, pensa que ele “não citaria Sartre nunca”. No mínimo, esta citação mostra que Rubem Fonseca conhecia o pensador. Aliás, a tensão máxima no conto é atingida através da oposição entre escolher ou não escolher, contradição básica da situação humana segundo Sartre, para quem “o homem está condenado a ser livre...porque, uma vez lançado no mundo, é responsável por tudo quanto fizer.”⁶⁸ O exercício da liberdade não é fácil. Se existir é escolher com responsabilidade,

⁶⁷ FONSECA, Rubem. *Contos Reunidos*. Organização: Boris Schnaiderman
São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 99.

⁶⁸ NOGARE, Pedro Dalle. *Humanismos e anti-humanismos*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1978, 5ª edição. p. 157.

existir é sofrer a angústia, o desamparo e o desespero. Pode-se pensar, então, na situação do cirurgião-chefe, uma vez que seu poder quase divino traz sobre ele uma responsabilidade também maior.

A liberdade não é insuportável apenas para quem tem de escolher, o cirurgião-chefe; mas também para o paciente. A escolha do sexo significa a definição, a determinação de comportamento, a criança sem sexo não sofre qualquer tipo de coação. Ora, essa situação, digna dos deuses (o hermafrodita é um deus grego), é absurda para o homem, basta perceber a reação de Miriam. Há uma espécie de maldição paradoxal: estamos condenados a escolher – essa é a liberdade que nos determinará. Danilo expressa da seguinte forma o paradoxo: "O que somos em matéria de sexo inclui o erotismo, mas é mais do que isso: inclui, por exemplo, a roupa, o nome, o corte de cabelo, a postura, o gesto, os maneirismos, afetações, devaneios, ilusões, ambições para o futuro, mas é também mais do que isso. É o que os outros acham que nós somos; é aquilo que nós achamos que somos – e é, ainda, mais do que isso. Algo impresso irreversivelmente, e que nós precisamos descobrir, pois o ser humano não pode viver com essa contradição que vemos no nosso paciente. Existe a contradição social, moral, a de caráter: a essas o homem sobrevive sem maior vicissitude. Mas à contradição sexual é difícil resistir: é impossível ser feliz, com ela. Essa matéria de sexo – esta palavra é semanticamente imprecisa, mas não há outra – o ser precisa ser definido."⁶⁹

Geralmente, os conflitos desenvolvidos nesse segundo livro giram em torno da oposição entre a determinação e a liberdade, e, nesse caso, o sexo e o corpo têm um lugar especial, na medida em que eles circunscrevem os limites da liberdade. De certa forma, os personagens de Rubem Fonseca batem de frente com a idéia existencialista de que "o homem é responsável pela sua paixão."⁷⁰ Em vários contos, o corpo e o sexo não são forças desprezíveis, controláveis, mas, avassaladoras. Isso ocorre, por exemplo, em "Relatório Carlos", "A opção", "Madona", "Os graus".

Agora é possível retomar a questão do narrador iluminista. Entendendo o termo no sentido kantiano de sujeito autônomo, ou seja, o indivíduo que é capaz de conscientemente escolher seu destino, até faz sentido encarar o narrador de A Coleira do

⁶⁹ FONSECA, Rubem. *Contos Reunidos*. Organização: Boris Schnaiderman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 152.

⁷⁰ NOGARE, Pedro Dalle. *Humanismos e anti-humanismos*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1978, 5ª edição. p. 158.

cão dessa forma. Aliás, o protagonista de “A força humana” é a própria personificação do sujeito autônomo, na medida em que ele procura não depender de ninguém. Contudo, acredito que Rubem Fonseca pesa a mão não na autonomia, mas na sua impossibilidade e nas suas conseqüências. Em *Os prisioneiros*, Pascal dava o tom. A miséria humana era absoluta. A idéia permanece em *A coleira do cão* só que através de Sartre, que postulava como condição do homem existencialista a angústia, o desamparo e o desespero. Daí a solidão absurda em que o homem livre vive. O protagonista do conto “A força humana” experimenta exatamente essa situação. A solidão se torna insustentável, porque nela o homem sequer pode encontrar motivos para pensar numa transcendência, já que o caminho em direção a Deus está vetado. Isto significa o desamparo. Segundo Sartre, “se Deus não existe, e o homem, por conseguinte fica abandonado, já que não encontra em si, nem fora de si, uma possibilidade a que apegar-se (...) Estamos sós e sem desculpas. É o que traduzirei dizendo que o homem está condenado a ser livre.”⁷¹

A falta de transcendência é tema comum nos seus dois primeiros livros. No caso de *A coleira do cão*, o conto “Madona”, que eu considero um dos melhores do livro, permite perceber como o desamparo e a tentativa de transcendência surgem em Rubem Fonseca. O título circunscreve a narrativa no terreno do sagrado, já que “madona” quer dizer “Nossa Senhora”. Trata-se de uma experiência “mística” vivenciada por um adolescente. Seu encontro com uma entidade maior.

A narrativa é simples, focaliza as angústias de um adolescente que vê a possibilidade de experimentar uma aventura sexual no apartamento de seus pais, já que estes viajaram. Ele procura, então, por olhos, pernas e bocas. Quando aparece uma mulher que lhe oferece algo a mais ele recusa, pois trata-se de uma mulher séria, e ele quer alguém com quem possa ter apenas um relacionamento ocasional. É então que encontra Gina. Ela lhe propõe um “programa bárbaro”. Eles se juntam a um outro casal e, de carro, se dirigem ao aeroporto. O grupo fica aguardando até que um avião começa a se pôr em movimento. Todos entram no carro rapidamente, o personagem, sem entender nada, os acompanha. Dirigem-se à cabeceira da pista. Param próximos às luzes vermelhas que demarcam a pista. Todos saltam do carro, o protagonista mais as duas meninas trepam no capô. “Lá vem ele, disse alguém. O holofote bateu na cara da gente,

⁷¹ *Idem, ibidem*, p. 158.

uma luz branca e forte que fazia tudo em volta ficar mais negro ainda. E ele, o avião, A Coisa veio correndo para cima de nós, fazendo o barulho maior do mundo. Meu Deus!, gritou uma das meninas. Quando ele passou em cima da minha cabeça, fechei os olhos, e tapei os ouvidos, mas o barulho entrava pela minha boca, fazia os meus dentes doerem, varava os meus poros, um troço insuportável de grande, como a certeza da morte imediata.”⁷²

Depois desse “encontro” com A Coisa, as exigências do personagem mudam. O mais interessante é que sua experiência mística não tem nada de transcendente, pois trata-se do fato prosaico do decolar de um avião. Aqui há uma comparação evidente entre a manifestação da Virgem Maria (lembra a história de Fátima, em que a virgem se apresentou para um grupo de adolescentes) e a manifestação do som do avião. O absoluto não tem lugar nessa realidade. O que o adolescente procurava não existe: “E eu? Eu, cujos planos emergiam todos do fundo da minha cabeça; confuso: uma mulher, uma mulher, que fosse sábia, forte, tivesse calor e energia, que espremesse de dentro de mim o berne frio que ocupava um espaço de minha vida, me fizesse esquecer coisas que eu não lembrava, me afogasse, me cansasse, me deixasse arriado e acima de tudo fosse enorme, absoluta e envolvente como a terra que cobre a sepultura...Não é você, Gina, não é ninguém, não é, não é!” Ao voltar para casa, o personagem se contenta apenas com a satisfação sexual quase animal que ele mantém, na escada do edifício onde mora, com uma menina que trabalha no quarto andar. Segundo o narrador, ele não vira o ruim do mundo, “mas faltava pouco, muito pouco para que isso acontecesse.”⁷³

O desamparo, a falta de algo em que se apegar, aparece de forma dramática no texto pela oposição entre a tentativa de transcendência e o prosaísmo da situação. Há uma certa epifania, contudo ela é manifestação de um artifício humano – o avião -, portanto, tão vazio quanto o próprio homem desamparado. Resta ao personagem somente o assombro. A miséria humana é duplicada. Nos dois primeiros livros de Rubem Fonseca, o uso de objetos ligados à tecnologia, como o avião, têm uma função interessante: eles consolam através do prazer que proporcionam; e, ao mesmo tempo, amplificam o vazio humano. Nesse caso, seria interessante perceber a relação entre os ícones da vida

⁷² FONSECA, Rubem. *Contos Reunidos*. Organização: Boris Schnaiderman
São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 189 e 190.

⁷³ *Idem, ibidem*, p. 191.

moderna e o desamparo. Aliás, quando se fala em tais ícones, pode-se ir além dos objetos, pois, nos contos, o espaço urbano também está relacionado à modernidade.

Em Os prisioneiros a referência à cidade não é clara, faz-se, na verdade, uma alusão à socialização moderna baseada na impessoalidade. Por exemplo, no conto “Natureza podre ou Franz Potocki e o mundo”, o espaço mais amplo serve como pano de fundo para as relações frias que se estabelecem entre as pessoas. Os interesses são ditados pela moda: não há, de forma nenhuma, valores perenes. Ou seja, o desamparo surge na medida em que os personagens não podem contar com seus semelhantes. Tal espécie de socialização é relacionada explicitamente à cidade do Rio de Janeiro no livro seguinte de Rubem Fonseca, A coleira do cão. Ressalta-se, nesse caso, não apenas o cosmopolitismo, mas também a modernização capenga, sobretudo das relações sociais do meio urbano. Em outras palavras, focaliza-se o Rio de Janeiro como espaço degradado, em que qualquer tentativa de transcendência é de saída abortada. O desamparo não está associado apenas à impessoalidade, mas também à precariedade social de uma cidade do terceiro mundo. É mais ou menos assim que pode ser lido o conto que dá nome ao livro. A narrativa trata de um delegado, Vilela, que tenta agir de forma coerente com seus princípios. Aos poucos ele vai sucumbindo à realidade carioca. O narrador seria iluminista (segundo Ariovaldo) porque se dá conta, o tempo todo, de que sua formação moderna - o conhecimento teórico baseado nas teorias jurídicas - não é compatível com uma sociedade que guarda ainda relações arcaicas. .

Além da cidade, a modernidade é ressaltada também por ícones que representam a racionalização do mundo moderno. Trata-se da referência direta aos novos técnicos/técnicas da vida moderna. Em “Os prisioneiros” a psicanalista não consegue dar conta de seu paciente. De forma semelhante, o funcionário do Instituto de Estatística, personagem do conto “O agente”, é incapaz de lidar com um homem que lhe revela sua determinação em suicidar-se. Novamente, percebe-se o desamparo, pois esses especialistas, embora ligados à racionalização, não conseguem apontar qualquer saída. Um conto vai além de ressaltar os limites da técnica, no caso, a cirurgia plástica, relacionando-a ao consumo: “Teoria do consumo conspícuo”.

“Estávamos dançando abraçados, de frente, da maneira convencional...”⁷⁴ Assim começa esse conto. O narrador em primeira pessoa conta um episódio de carnaval. Ele pede para que a mulher tire a máscara e ela não se manifesta. O carnaval estava acabando e ele ainda não conseguira levar uma mulher para a cama – era sua tradição. Termina o carnaval, o protagonista a leva para seu apartamento. Lá ela lhe diz que não pode. Não suporta o nariz, motivo pelo qual pede ao narrador duzentos contos - para fazer uma operação plástica. Ele lhe dá o dinheiro de sua indenização trabalhista. Eles se despedem sem que nada mais ocorra.

Esse texto é, no mínimo, irônico. “Conspícuo” significa o que dá na vista. Qual é o consumo que dá na vista? A vontade de fazer uma operação plástica no nariz? A tentativa do narrador de “comprar” a moça? A prática constante de levar uma mulher para a cama no carnaval? De qualquer maneira, o conto é frustrante para o leitor. A relação entre os dois é frívola, artificial. É interessante observar que a máscara, por excelência, é o signo da impessoalidade. Aparentemente, no conto, o personagem tenta aproximar-se da subjetividade do outro, ao pedir que ela tire a máscara. Mas, nesse caso, romper a impessoalidade significa reformulá-la em outro nível, afinal se ele pede que ela tire a máscara, apenas para em seguida contar com mais uma mulher na sua longa tradição de sedução durante o carnaval, ela nada representará, isto é, a impessoalidade estará restabelecida. Quanto à mulher, a opção é clara, prefere uma subjetividade cambiável, algo relacionado ao consumo fácil. O barreira da individualidade não é rompida.

O consumo, quer seja levar a mulher para a cama, quer seja fazer uma plástica no nariz, está associado à satisfação pessoal. Se por um lado pode representar o isolamento individual do personagem, por outro também significa sua única consolação. No livro seguinte, A coleira do cão, a referência aos artigos de consumo ligados ao mundo moderno é mais direta: um toca discos em “A força humana”; um gravador e um telefone em “O gravador”; o avião em “Madona”. Em todas as ocorrências, esses ícones são responsáveis por uma certa comunhão ou com o absoluto, no caso do avião; ou com outras pessoas, no caso dos outros objetos. Contudo, trata-se de uma comunhão profana e fria, que em nada altera a solidão dos personagens. No máximo, esses objetos permitem

⁷⁴ *Idem, ibidem*, p. 25.

uma outra percepção da realidade. Por exemplo, o gravador permite que um paraplégico possa realizar contatos pessoais que de outra maneira não se realizariam

Sem dúvida, há um certo fetichismo em relação a esses objetos de consumo. Mas tal valorização é limitada, na medida em que a consolação oferecida - o prazer individual - só amplia, como já disse, a percepção da miséria humana. O desamparo é maior: ricos em parafernália tecnológica, mas mais vazios do que nunca. É lógico que não se pode falar em discussão consciente da cultura de massa a partir desses textos. No entanto, eles já mostram uma tendência social de valorização dos ícones da modernidade. No texto, essa valorização é parcial, pois reforça-se o eixo temático da solidão e impessoalidade que marca a maioria das narrativas.

Resumindo, não há uma grande mudança do primeiro livro de contos de Rubem Fonseca para o segundo. Aliás, isso é ponto pacífico entre os críticos. Creio que ambos focalizam a miséria humana. A diferença é de enfoque. No caso de A coleira do cão, o viés claramente existencialista só enriquece a oposição entre a transcendência almejada e sua ausência. A solidão e o desamparo que surgem no primeiro livro como impossibilidade da crença na racionalidade humana ("Henri", "O inimigo" de Os prisioneiros) são retomados no segundo como uma espécie de maldição, resultado do exercício da liberdade (primeiro conto de A coleira do cão); ou da percepção da falta de transcendência ("Madona" de A coleira do cão). Os ícones da modernidade, se oferecem uma certa consolação, como o prazer individual, também acabam por ampliar o vazio existencial. Conseqüentemente, o cinismo se manifesta com maior força. O corpo e o sexo ganham relevância.

Se o narrador pode ser considerado "iluminista"? Bem, o narrador, de fato, manifesta uma auto-consciência que incomoda. Ele jamais sucumbe à ilusão. Nesse caso, sim, pode-se dizer que ele é iluminista.. Contudo, tal narrador já estava presente no primeiro livro. A aparente ampliação da auto-consciência se dá porque, no segundo livro, o autor adota um ponto de vista que tem como horizonte a liberdade e suas conseqüências segundo Sartre. Portanto, talvez fosse mais preciso dizer que temos aí um iluminista soturno, o que poderia parecer uma contradição em termos.

O ato indigno

Vamos agora à comparação entre as diversas críticas apresentadas. Aparentemente, um verdadeiro ato de covardia, afinal, a análise acima recebeu uma atenção especial. Mas creio que isso não irá prejudicar substancialmente o balanço crítico que faremos a frente. A idéia é comparar interpretações diferentes, realizadas em diferentes épocas, - Wilson Martins em 1964 e 1966; Paulo Hecker filho em 1973; Ariovaldo J. Vidal no final da década de 80; Fernando em fins da década de 90-, e mapear algumas ausências nos primeiros comentadores, comentando o possível significado para o fato.

De uma certa forma, tanto em Ariovaldo como no texto do Fernando, há uma retomada das primeiras análises. Antes de mais nada, isso ocorre porque aceitam a inclusão do livro no *corpus* da literatura brasileira, reconhecendo como válidas as críticas, por exemplo, de Paulo Hecker Filho e de Wilson Martins, que foram os primeiros a reconhecer o literariedade dos contos. Ou seja, nenhum dos dois críticos questiona o circuito da literatura erudita, nem os critérios validados por esse circuito. Ao contrário, eles, retomando as primeiras análises, partem daqueles princípios definidos por Balzac, ou seja, princípios “românticos” para a valorização dos textos *. Os dois críticos consideram que a finalidade dos contos não é o puro entretenimento, mas discutir a condição humana; eles procuram, nos textos, um sentido de totalidade: resgatar o significado profundo, partindo da idéia de que existe uma unidade temática entre os contos e entre os livros. O primeiro focaliza o desenvolvimento de um narrador iluminista; o segundo, a miserável condição humana. Os resultados podem até diferir, mas o ponto de partida é o mesmo.

Dentro dessa valorização do texto a partir do conteúdo “totalizante”, as análises recentes retomam, de uma forma ou de outra, o que os primeiros comentadores destacaram como valor: (1) o existencialismo; (2) o ritmo de vida do Rio de Janeiro; (3) a revolta contra o sistema. Quanto ao existencialismo, o comentário de Hecker Filho abriu um filão de pesquisa interessante, pois, seguindo essa sugestão, a análise pode ser muito rica. É lógico que isso não se deu por acaso. Afinal, a discussão existencialista estava bem presente nas décadas de 50 e 60. No caso da literatura brasileira, essa tradição se firmara de forma impressionante, sobretudo em função da força da obra de Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Assim, muitos dos textos produzidos ao longo dos anos estavam dentro desse

horizonte . Até mesmo a literatura engajada não escapou de um viés existencial. Por exemplo, em *Quarup*, um jovem padre mergulha na descoberta de si mesmo, que, nesse caso, só se completa com a luta política. Nos dois primeiros livros de Rubem Fonseca, os personagens, com algumas exceções, não buscam conscientemente o auto-conhecimento, mas invariavelmente são colocados diante de situações que lhes fazem pensar no significado prosaico da existência, de uma existência sem Deus. O comentário de Hecker resume bem a direção de Fonseca: “De formação existencialista como Rosa e Clarice, mas sem problemas religiosos ou com eles mais ou menos superados” (ver nota número 34).

Ariovaldo retoma o existencialismo de forma tímida. Sua análise destaca o eixo da solidão e, a partir daí, mostra o personagem atormentado e fechado em si mesmo. O crítico chega a destacar, com bastante propriedade, a influência de Pascal nos primeiros contos. Contudo, não era esse o foco de sua análise. Ariovaldo analisa, nos primeiros livros do autor, a progressão de autoconsciência por parte do narrador fonséquiano. Em seu trabalho, ele afirma que ocorre uma maior compreensão e participação do narrador em nossa realidade social. É como se ele procurasse, em Rubem Fonseca, o mesmo desenvolvimento apresentado pelo jovem protagonista de *Quarup*, que aos poucos vai se dando conta da limitação social da existência. Se por um lado, Ariovaldo destaca que o narrador passa da introversão para uma situação de desafio às interdições da realidade, por outro, não se configura um projeto coletivo, antes, o homem está sempre à margem. Ou seja, apesar da consciência da limitação social, não há engajamento .

O horizonte teórico de Ariovaldo parece ser tanto o estudo de Lukács quanto a Teoria Crítica, que propunham a valorização de um texto literário a partir da idéia de desvelamento da falsa consciência. Nesse sentido, levando esse tipo de análise às últimas conseqüências, pode-se pensar que mesmo o não engajamento do narrador de Rubem Fonseca seria representativo de uma sociedade que abortava a saída revolucionário e elegia o individualismo como única possibilidade.

Quanto à análise do Fernando, chama a atenção justamente o peso dado ao existencialismo. Não se pode negar que o distanciamento temporal dá ao analista uma visão mais clara da importância de tal pensamento na década de 60. Falando com a propriedade de quem conhece um pouco as influências do analista (Fernando), posso dizer

* Vide comentário sobre a caracterização dos critérios de valorização do texto literário à página 18 deste

que não se trata de uma simples retomada do caminho apontado pelos primeiros críticos. O comentarista elege como chaves interpretativas do texto de Fonseca o cinismo e a influência de Pascal, postulando, inclusive, que não há grandes diferenças entre *Os prisioneiros* e *A coleira do cão*. Tenta provar que a temática da miséria humana, tão cara a Pascal, ainda está presente no segundo livro. Sobretudo, ele destaca, no pensador francês, o relativismo e o desprezo pela racionalidade humana. Nesse caso, percebe-se a diferença em relação à análise do Ariovaldo. Enquanto este tem como referência a teoria crítica, aquela parte de outra realidade teórica, ou melhor, de uma impossibilidade (?) (talvez, dificuldade) teórica. Fernando parte de um contexto em que os discursos críticos e totalizantes estão sendo repensados, em que existe uma séria desconfiança para com a razão e o relativismo surge com uma força que não pode ser desprezada. Essa situação, sem dúvida, torna o crítico mais sensível às sugestões de relatividade que estão na obra de Rubem Fonseca.

Seguindo tal direcionamento, o corpo acaba por ganhar uma dimensão especial na análise do Fernando. Ele destaca como, através da materialidade do corpo, Rubem Fonseca humilha a razão humana e a racionalização do espaço urbano. Chega, até mesmo, a citar o cinismo grego, tal é a relevância com que o corpo aparece nos contos. É interessante perceber algumas ausências: a discussão do erotismo, da pornografia, ou de temas afins. Afinal, várias análises sobre Rubem Fonseca passam justamente pela questão de como o corpo aparece nos contos e de como ele serve de simples exploração do prazer e do desejo sexual. Ora, discutir a pornografia leva à questão moral, outra ausência na análise. Não que não existam elementos com que trabalhar, por exemplo, em “Gazela”, o próprio narrador-personagem confessa, com um certo sentimento de culpa, a exploração do corpo da mulher que o amou. Na verdade, as ausências se justificam na medida em que tais temas não interessavam ao viés desenvolvido pela análise.

Ariovaldo estabelece outro tipo de relação:

“No início do capítulo, disse que o livro (*Os prisioneiros*) pode ser visto em estágios de aproximação do corpo com a realidade econômica da cidade. Ou seja, através de etapas pode-se passar da definição do corpo, problematizado enquanto imagem inacabada, para as relações sociais

conflituosas, que têm o corpo como centro de tensões, até chegar à terceira etapa, (...) o corpo é rebaixado à exploração direta ou disfarçada, o que submete cada vez mais a mentalidade do narrador fonsequiano às determinações econômicas da grande cidade brasileira.”⁷⁵

Dá para perceber como esse comentário se ajusta bem ao que foi dito sobre o viés explorado por Ariovaldo. Comparando uma e outra análise, é interessante perceber que uma liga o corpo à humilhação da razão; a outra, à exploração econômica.

Aparentemente, para os primeiros analistas, a discussão isolada sobre o corpo não se colocava. Como já mencionado, Paulo Hecker Filho circunscrevia o corpo e o erotismo dentro da temática amorosa (vide nota número 49). Como era de se esperar de uma leitura existencialista, principalmente numa época em que se discutia o existencialismo abertamente, o corpo só poderia ser percebido de forma passional – questão da existência humana. A percepção aguçada da crítica posterior em relação ao corpo pode ser explicada pelo processo de liberação sexual, ocorrido no final da década de 60. Passa também pelas análises de Marcuse sobre *eros* e civilização. Além disso, Rubem Fonseca, nos livros posteriores, chama cada vez mais a atenção para a violência, o sexo e o corpo, contribuindo para uma visibilidade crítica difícil de ser alcançada tendo como referência somente os dois primeiros livros.

O enfoque do corpo permite ainda outras relações. Ariovaldo entende a sexualidade marginal a partir da nova ética que se estabelece na cidade. Novamente, o viés é o da exploração e das novas relações econômicas. O homem urbano é aquele que manifesta mais claramente, sem rodeios ou ideologias falsas, a face crua do capitalismo, sem solidariedade, sem comunhão, puro individualismo. Ao deslocar a questão para o espaço, é possível pensar numa retomada dos primeiros comentadores. Basicamente, eles destacavam, em Rubem Fonseca, a representação do novo estilo de vida do Rio de Janeiro. Óbvio que o enfoque é diferente. Hecker considera esse novo tipo de representação urbana através do signo da novidade, da inovação na literatura brasileira,

⁷⁵ VIDAL, Ariovaldo José. Roteiro para um narrador – uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. Tese de Mestrado, São Paulo: USP, 1990, p. 77.

que começava a parecer esclerosada. A idéia era de que, finalmente, surgia um autor novo que colocava em evidência uma visão urbana até então ausente da literatura.*

A análise do Fernando vai em outra direção, na medida em que o espaço urbano é concebido como símbolo da modernização. Nesse caso, a cidade é um dos ícones possíveis, assim como as parafernálias eletrônicas que começavam a invadir o cotidiano das pessoas. De qualquer forma, falar em cidade ou ícones da modernização, no caso desse analista, significa, simplesmente, estabelecer uma ponte para se chegar à questão do consumo.

É interessante notar que nenhum dos críticos assinalados fizeram referência à palavra consumo que aparece em um conto de *Os prisioneiros*. Mesmo Ariovaldo analisa esses ícones da modernização a partir de uma outra chave. Por exemplo, em “O gravador”, ele destaca a duplicidade proporcionada pelo objeto. Haveria nesse conto um plano narrador-gravador e outro, narrador-mulher, ou seja, o protagonista se duplicaria em voz e corpo. A voz seduziria a mulher; o corpo seria a interdição, pois o personagem é paraplégico. O título, nesse caso, remeteria para a duplicação entre homem e máquina. Já em “A força humana”, o crítico destaca a aproximação do corpo com a realidade econômica da cidade, falando, inclusive, em sujeição do homem ao dinheiro. Aliás, ao considerar a última cena do conto, em que o personagem fica escutando a música tocada por uma loja de disco, Ariovaldo observa que por trás do encantamento está a contingência comercial: a música é tocada para ser vendida.

Já Fernando fala abertamente em consumo. Isso não significa que Rubem Fonseca tivesse considerado conscientemente a questão. Em *Os prisioneiros*, essa temática aparece, de forma implícita, na dinâmica de compra e venda de quadros (conto “Franz Potocki...”), ou na inclusão da palavra “consumo” no título de um conto. Através dessas referências, ressalta-se a frivolidade que marca as relações pessoais na grande cidade. No segundo livro, destaca-se não o consumo, mas os objetos a ele ligados. Tais objetos tem dupla função: são ícones explícitos da modernização e, ao mesmo tempo, servem como consolação ou como algo a ser venerado.

* Não que não haja outros autores que focalizem a cidade, mas, na maioria das vezes, o olhar é de alguém cujo espaço rural permanece ainda como referência. Trata-se de um olhar torto, enviesado, de itabirano, comum em Drummond, Manuel Bandeira, Rubem Braga, entre outros.

O silêncio em torno do consumo nas críticas anteriores é fácil de ser explicado. O tema não é explícito. Fernando desenterra essa temática do texto porque sua análise está de acordo com a pesquisa desenvolvida por este trabalho de tese, cujo ponto de referência é a cultura de massa. Uma vez que tal cultura só começou a ser questionada no final da década de 60, seria pedir muito da crítica anterior que levantasse a questão. Em outras palavras, somente quando o consumo ganha transparência como questão teórica é que a crítica tem possibilidade de identificar o tema e discuti-lo com mais precisão nas obras do autor. Aliás, processo análogo ao de Rubem Fonseca, que, mais consciente da cultura de massa, fez, abertamente, da sociedade de consumo matéria-prima para seus textos posteriores. Outro fator que impediu a percepção desse tema foi a inclusão dos livros na literatura brasileira. Na medida em que se reconheciam os textos como literários, valorizando-os a partir do existencialismo, discutir o consumo seria pertinente à baixa cultura. Em outras palavras, tal questão cultural não se colocava com força na época do lançamento dos livros, ou ainda alguns anos depois. Não tinha transparência social, as pessoas não discutiam, não era foco primário do contista, e mesmo que houvesse alusão ao consumo, os críticos seriam incapazes de perceber a sugestão. Taí o jogo social que uma vez mudado, como ocorre hoje, permite um novo enfoque.

Mesmo o enfoque de Ariovaldo é novo. Ele não fala em consumo, mas em contingência comercial. É lógico que, de certa forma, trata-se também de uma ampliação das primeiras sugestões da crítica anterior. Sua tese parte da idéia de que há, em Rubem Fonseca, uma denúncia das conseqüências do novo modo de vida que se estabelece no país, debaixo do estigma da modernização. Hecker diria apenas focalização da cidade a partir da revolta social. No caso de Ariovaldo, esse viés mais amplo vem da necessidade de se entender melhor uma época crucial da sociedade brasileira, em que determinada opção política deixa suas marcas no estilo de vida das pessoas. Sua idéia é de que os textos de Rubem Fonseca representam bem essa realidade. O discurso de Ariovaldo faz o texto falar uma “verdade” importante num momento em que, no Brasil, fazia-se uma revisão constante do período militar e do que ele significou para a sociedade brasileira.

Se na análise de Fernando esse tema não se coloca é porque sua revisão do período é pontual. A modernização analisada é a dos meios culturais. Além disso, ele não procura a representação da realidade, mas como os discursos se cruzam no interior e no exterior do

texto. Não se destaca qualquer revolta, mas uma valorização, se bem que limitada, da modernização do país. Ou seja, o texto de Rubem Fonseca demonstra uma ambigüidade interessante na questão da valorização do moderno. Se por um lado, há fetichização, o anonimato da cidade que leva à liberdade, por outro, o desamparo, a falta de solidariedade, a solidão não permitem qualquer visão otimista do ritmo de vida moderno.

Digamos, então, que Rubem Fonseca até aquele ponto se encaixava dentro dos pressupostos da alta literatura. Seus dois primeiros livros trabalhavam com uma certa elaboração da linguagem, ao mesmo tempo que engendravam uma visão de totalidade em relação ao homem. Colocavam em questão a modernização ou o ritmo de vida do Rio de Janeiro, mas sem qualquer visão maniqueísta, ao contrário, percebia-se uma certa ambigüidade. Por outro lado, pode-se encarar esses dois livros como um espécie de ponto limite da literatura. Se o processo de modernização pelo qual passava a sociedade brasileira poderia se prestar à matéria ficcional, qual seria o limite, numa sociedade que se transformava rapidamente? Até que ponto a literatura poderia absorver os discursos de outros meios de comunicação sem se descaracterizar? Basicamente, são essas questões que o autor tenta resolver com o livro seguinte, *Lúcia McCartney*. Esse terceiro livro de contos do autor, marca, portanto uma certa radicalização experimental. Talvez até mais que isso, marca os limites da própria literatura, ou da crítica literária, supondo que ela tenha de mudar suas pressupostas para poder dar conta desse novo tipo de texto que surge no panorama literário.

Nesse ponto, para que se perceba a diferença entre a recepção dos dois primeiros livros e a recepção de *Lúcia McCartney*, seria importante frisar, como uma espécie de resumo, as ausências da crítica inicial à obra de Rubem Fonseca. Entre elas, eis algumas significativas: a relação entre consumo e o texto literário – não houve qualquer comentário quanto a se os primeiros livros poderiam ser uma espécie de *best-seller*; o realce do corpo e do sexo; a violência presente tanto em algumas peripécias ou mesmo na própria linguagem. Além disso, para a progressão temática deste trabalho, é importante circunscrever dentro de que parâmetros ocorreu a valorização dos primeiros textos de Rubem Fonseca: pelo existencialismo; pela representação da vida moderna; pela técnica realista.

CAPÍTULO 2 : LÚCIA McCARTNEY NO PAÍS DAS MARAVILHAS

Senta que lá vêm (duas) histórias ...

É um dia cheio para o delegado Vilela. Há um cadáver no morro e mataram outra pessoa dentro de um ônibus. Na delegacia, Casemiro diz que encontrou alguém para dar o serviço: um “cagüeta” que vende pentes, espelhos, lápis, no meio da rua. O nome dele é Marreco. Como forma de pagamento pelas informações, quando há uma onda de perseguição a ambulantes, os policiais sempre arranjam um jeito de salvá-lo.

O delegado fica sabendo que o mandante do crime foi o Bambaia - briga entre quadrilhas do jogo do bicho. Fica sabendo também que ele deve estar escondido na Barreira. Vilela pergunta, então, se há algum informante naquela área. Demétrio lhe conta a história de Pernambuco-Come-Gordo. Esse homem era o sujeito mais ruim que já andara pelo distrito. Até o dia em que o delegado Moreira chegou. O delegado chamou o pessoal da Vigilância, vasculhou a Barreira, até que apanharam o Pernambuco. Os policiais o arrebitaram. O delegado até sorriu quando viu o homem, “mas isso durou pouco pois quando verificou que o Pernambuco ainda estava vivo teve um acesso de raiva e pulou sobre o corpo aos berros *‘eu mandei trazer morto!, eu mandei trazer morto!’*” Pernambuco ficou entre a vida e a morte. Afinal escapou.” Depois surgiu de novo, abriu uma tendinha na Barreira. Ficou amigo da gente. Amigo mesmo. Mas não afrouxou não, já matou dois, mas o delegado Freitas, encarregado do caso, fez vista grossa: agora é amigo nosso, a gente tem que arreglar as coisas pra ele, o senhor não acha? ”

Demétrio marca um encontro com Pernambuco. Demétrio, Vilela e o motorista Orlando, “os três entraram numa camioneta velha. A porta não fechava direito. O motor demorou a pegar.” Chegando na Barreira, Pernambuco-Come-Gordo dá o serviço. Conta ao delegado quem são os integrantes do grupo do Bambaia e como agem.

Na ausência do delegado, repórteres estiveram na delegacia. Os jornalistas estavam pressionando. Como não tinham obtido nada a respeito dos assassinatos, estavam fazendo uma série de reportagens sobre a corrupção policial e o jogo do bicho. Vilela diz que eles

estavam fazendo o trabalho deles. Washington lhe revela que os jornalistas também participam do esquema de corrupção. Vilela, surpreso, pergunta quem mais estava levando dinheiro de bicheiro. Washington responde: “O único que não leva é o senhor”. No outro dia, sai uma reportagem denegrindo a imagem de Vilela: “O delegado Vilela gosta de ler. Devia estar lendo versos na hora em que ocorreram aquelas revoltantes e vergonhosas chacinas... Chamava-se *Claro Enigma*. É esse o enigma da polícia – um enigma claro, fácil de resolver, com uma limpeza dos seus quadros...”

Washington traz Jaiminho para ser interrogado. Vilela descobre que o rapaz está sendo torturado. Chama a atenção de Washington, dizendo que não quer tortura na delegacia.

Como não conseguiram nada de Jaiminho, Vilela resolve dar uma batida na favela do Tuiti. Os homens de Vilela se precipitam. Um é baleado e acaba morrendo no hospital. Irritado, sem qualquer pista, Vilela resolve fazer um “teatrinho” para que Jaiminho diga o que sabe. Levam-no a um Lixão, tiram-lhe a roupa. Perguntam-lhe onde está o grupo de Bambaia. Ele diz que não sabe.

“Não adianta, doutor”, disse Washington.

“Você quer ir embora, vai agora, que eu vou matar esse cachorro”, gritou Vilela.

“Se o senhor diz que não vai dar galho eu fico”, disse Deodato, dentro do papel, mas surpreendido com o grito de Vilela.

‘Ajoelha’, gritou Vilela, tirando do cinto uma automática negra.

Jaiminho ajoelhou-se. ‘Eu não sei de nada’, soluçou. Seu corpo nu tremia.

Vilela encostou o cano da arma no peito de Jaiminho, que começou a bater os dentes.

‘Na cabeça, doutor’, disse Washington.

(...)

‘Vou matar esse cara!’ gritou Vilela.

Washington deu um golpe na arma segura por Vilela, no instante de detonação. ‘Eu conto, eu conto!’, exclamou Jaiminho...

(...)

‘Eu ia mesmo matar ele’, disse Vilela.”

Eles chegam a delegacia já pela manhã. Deixam para ir atrás do Bambaia mais tarde. Era necessário avisar a mulher de Melinho que ele morrera. Vilela e Washington vão a casa dela.

“Flores artificiais sujas dentro de uma jarra de falso cristal. Móveis velhos estragados. Nem um livro sequer à vista. Roupas desbotadas. Um Sagrado Coração de Jesus na parede, também desbotado. O menino descalço. Houve um momento em que a tristeza das coisas foi maior do que a dor das pessoas.”

“Puxa, doutor, até parece que o senhor nunca entrou me casa de pobre.”

“Já entrei sim. Mas meus olhos nem sempre sabem ver.”

“Tem vezes que o senhor fica muito difícil de entender”, disse Washington bocejando, cansado.

Vilela levantou a mão e tocou de leve, carinhosamente, no ombro de Washington. Depois sorriu, com a boca fechada, um sorriso curto, que se desfez lentamente.”

(*Resumo do conto “A coleira do Cão”*. FONSECA, Rubem. *Contos Reunidos*. Organização: Boris Schnaiderman . São Paulo: Companhia das Letras, 1994)

* * *

A origem da *Folha de São Paulo* remonta a 1921, quando foi fundada como *Folha da Noite*. Tratava-se de um empreendimento arriscado. Em 1931, a empresa foi vendida, tendo sido seu nome mudado para *Folha da Manhã*. Na época, o jornal tinha tendência agrarista – representante da oligarquia paulista. Em 1945, ele é vendida para José Nabantino, homem dinâmico e inovador, um tipo weberiano, que dava muito valor à eficácia, como se o trabalho fosse quase uma “missão”. Nabantino faz reformas que acentuaram o caráter moderno do empreendimento. Em 1948 surge um programa de Ação para as Folhas, com o objetivo de transformá-la numa empresa rentável. “Gisela Goldenstein observa que um dos itens deste novo plano era claro. Dizia: ‘a empresa, pela sua atividade jornalística, não tem outras fontes de receita que não sejam as assinaturas, vendas avulsas e publicidade, pelos preços constantes das respectivas tabelas.’(...)

Nabantino tenta expandir seu projeto criando dois outros jornais, matutino e vespertino (*Folha da Manhã* e *Folha da Tarde*). Também é dessa fase a preocupação de se introduzir novas normas na redação, procurando torná-la mais produtiva e eficiente. (...) No entanto, as medidas esbarravam nas dificuldades da precariedade da época. Devido a problemas de importação, toda a tentativa de modernização do parque gráfico e industrial desmorona. Gisela Goldenstein mostra que, ‘a partir de 1956, o parque gráfico das Folhas começou a constituir-se em um ponto de estrangulamento para empresa, não dando conta de prover em tempo hábil a feitura dos jornais.’ (...) Em 1962, Nabantino desiste de ter três edições, mantendo somente uma com o título de *Folha de S. Paulo*. Mesmo as transformações que ocorrem na redação tinham limites concretos.”

“Em 1962, a *Folha* é adquirida pelo grupo Frias-Caldeira, e passa ao longo dos anos por uma reestruturação profunda. De início uma reforma tecnológica, econômica e comercial, medidas compatíveis para um empresa que agora seria parte de todo um conglomerado. Depois mudanças substanciais no processo mesmo do trabalho jornalístico. Um novo *Manual de Redação* foi elaborado, procurando planejar melhor as atividades e homogeneizar o método de produção do jornal. Com a automação do jornal, a composição dos artigos se tornou mais ágil e precisa, imprimindo uma velocidade mais rápida na fabricação do produto. (...) Não é surpreendente que dentro desses parâmetros a filosofia da empresa se modifica; nesse sentido a fala de um executivo é esclarecedora. ‘Temos combatido a idéia de que o jornalismo tem uma missão a cumprir, no sentido mais político-partidário ou romântico, meio místico, que existe em torno disso: a missão da imprensa. A gente procura ver a imprensa como um serviço público prestado por particulares, daí a gente estar sempre procurando saber onde está o interesse do leitor e vamos satisfazer esse interesse – porque a gente quer fazer um jornalismo mais exato, mais agudo, mais agressivo, a gente quer vender mais jornal, subir sua circulação.’ Se lembrarmos que a idéia de missão encerra uma dimensão religiosa, podemos dizer com Max Weber que assistimos à realização de um exemplo claro de secularização, de desencantamento do mundo. A ‘missão’ é substituída pelo cálculo, o lado ‘exatidão’ buscando eliminar os elementos ‘político’ e ‘romântico’ que insistem em desafiar as normas da produção industrializada.”

(Resumo da história da *Folha de São Paulo*, conforme Renato Ortiz, em *A moderna tradição brasileira : Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991 – 3ª edição, pp. 138-141).

Vá de intermezzo

Que há entre uma história e outra? Penso que as duas podem servir de alegoria da sociedade brasileira às vésperas do golpe militar de 1964. Ambas apontam para os limites de continuidade do projeto de modernização brasileira. Nesse caso, um texto completaria e ampliaria o outro.

Que a modernização era o imaginário comum dos movimentos sociais da época, não restam dúvidas. A direita pretendia racionalizar o uso dos recursos nacionais de forma a permitir que o desenvolvimento, em vias de estagnação, pudesse ser continuado. O golpe de 64 foi mais ou menos isso. Caberia aos militares a gerência do Estado para, de certa forma, garantir a modernização econômica sem que houvesse uma profunda mudança social ou troca de poder.

Nesse caso, a história da *Folha de São Paulo* é exemplar. Ela vai passando de instrumento ideológico de uma classe ruralista a empreendimento rentável. Na situação inicial de instrumento ideológico, o jornal representava uma forma de controle de massa ainda ligado a procedimentos arcaicos. Ele seria apenas um meio para divulgação de idéias e, portanto, era subsidiado pelo proprietário. Com José Nabantino, assiste-se ao homem empreendedor, figura importante no desenvolvimento capitalista, mas que representa um estágio inicial da modernização empresarial. Essa passagem do jornalismo subsidiado para o jornalismo empresarial, Ortiz chama de período da “modernização” da mentalidade industrial. Ainda assim, Nabantino se aproxima mais do tipo de capitão da indústria - aquele que tem espírito aventureiro e é oportunista. Seu pioneirismo pode ser observado nas tentativas de ampliar o negócio. Tentativas que esbarraram nas dificuldades do processo de modernização nacional: falta de mercado, escassez de papel, mão-de-obra não especializada, etc.

Com a aquisição do jornal pelo grupo Frias-Caldeira, entra-se na era do *manager*. A preocupação do grupo é com a reorganização técnica e administrativa dos

empreendimentos e com o aumento de eficácia. Do lado da produção, procuram-se meios para que a produtividade aumente: investe-se na automação. Como consequência da racionalização do trabalho, a nova direção procura treinar a mão-de-obra no sentido de padronizar o método de produção. Os limites desse empreendimento ficavam por conta da organização do mercado consumidor, ou seja, da quantidade de pessoas alfabetizadas e com poder aquisitivo; e por conta da matéria-prima, o preço do papel, a disponibilidade do maquinário etc.

É aí que entra o governo militar. O mercado estava em expansão, mas encontrava limitações. Os militares racionalizaram o uso dos recursos nacionais – mão-de-obra, mercado consumidor, recursos etc. -, dando continuidade ao processo de modernização brasileira. Isso fica muito claro no que diz respeito ao setor editorial. Ortiz comenta:

“Na verdade, o setor livreiro se beneficia de toda uma política implementada pelo governo que procura estimular a produção de papel e reduzir seu custo. Em 1967, 91% do papel para livros era fabricado no Brasil. O governo criou ainda em 1966 o GEIPAG, órgão que implementa uma política para a indústria gráfica favorecendo a importação de novas maquinarias para a impressão.(...) Os dados mostram claramente uma evolução constante e acelerada da impressão em *off-set*, em detrimento de outras formas como a tipografia e a rotogravura.”¹

A idéia que norteava o governo militar era do Estado como fonte da racionalidade, sendo que cabia à sociedade apenas submeter-se às políticas governamentais. A Doutrina de Segurança Nacional da Escola Superior de Guerra propunha “o desenvolvimento de recursos produtivos, a industrialização e uma efetiva utilização dos recursos naturais, uma extensa rede de transportes e comunicações para integrar o território assim como o treinamento de força de trabalho especializada”.² Em outras palavras, como diz Cláudio N. P. Coelho, “com o golpe de Estado de abril de 1964, o imaginário “individualista-racionalizador” passou a orientar as ações dos ocupantes do aparelho de Estado.”³

¹ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira : Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991 – 3ª edição, p.122.

² ALVES, Maira Helena M. *Manual Básico da ESG*. Apud in: COELHO, Cláudio N. P. A transformação social em questão : as práticas alternativas durante o regime militar. Tese de Mestrado, São Paulo: USP- FFLCH (Sociologia), 1990, p.121.

³ COELHO, Cláudio N. P. A transformação social em questão : as práticas alternativas durante o regime militar. Tese de Mestrado, São Paulo: USP- FFLCH (Sociologia), 1990, p. 111.

Sendo assim, não houve exatamente um conflito de interesses entre a indústria cultural que estava se estabelecendo no país e o governo militar que se instalava. O período do regime militar representou uma enorme expansão da produção, distribuição e consumo de bens culturais e é nessa fase que se consolidam os grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação e de cultura de massa. Ortiz afirma que a contradição, até mesmo a contradição entre censura e cultura, não era tão grande como se supunha. Ela se resolvia no plano econômico. A seguir o sociólogo cita a palestra de Mauro Salles na ESG em 1974:

“O programa brasileiro não aceita paralisação do crescimento. Ao contrário, partimos para criar riquezas que agora nos permitem organizar um II Plano Nacional de Desenvolvimento (...) O II PND vai dar grandes linhas para uma expansão ainda mais acelerada do consumo de massa, do desenvolvimento do mercado interno.(...) É de uma imprensa livre economicamente, com sua sobrevivência garantida pela receita de uma publicidade julgada em bases técnicas, que se deve esperar uma imprensa livre em termos políticos. É certo que estamos todos ainda a braços com problemas da censura. Mas também é certo que os censores são passageiros e a censura não se institucionalizará e não há nenhum sinal oficial ou officioso de que vamos marchar na direção inversa do progresso.”⁴

Em outras palavras, para a indústria cultural, é preferível a censura, a militarização da sociedade, a tortura, o desaparecimento e os eteceteras do período militar à estagnação do mercado. Coisas da lógica de uma modernização bem suspeita...

Aliás, essa palavra era a mágica que alimentava não só os projetos da direita, mas que também circulava entre as aspirações da esquerda. A modernização era pauta nas lutas estudantis e dos professores em prol da reforma universitária durante o período pós-64. Como aponta Cláudio Coelho:

“No interior do movimento estudantil predominava um diagnóstico da sociedade brasileira como uma sociedade subdesenvolvida em virtude da aliança do imperialismo com o latifúndio; cabendo, assim, aos estudantes lutarem por uma reforma universitária, que seria um dos aspectos ‘da luta

⁴ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira : Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991 – 3ª edição, pp.119 e 121.

geral pela libertação nacional'. É o que aparece na Declaração de Princípios aprovada no 28º Congresso da UNE (1966).”⁵

Assim, enquanto o setor empresarial sentia limitações materiais para a modernização do Brasil, os estudantes apontavam as limitações sociais. É lógico que o governo militar resolveu esse problema a sua maneira. Segundo o pensamento racionalizador, o problema social existia apenas na medida em que ele poderia emperrar a eficácia econômica. Nesse sentido, o governo militar tomou algumas medidas “progressistas”, como um programa amplo de alfabetização ou programas de qualificação de mão-de-obra. Qualquer tipo de programa era bem vindo...contanto que não significasse alteração na estrutura social arcaica.⁶

Se a história da *Folha de São Paulo* foi paradigmática para perceber as limitações materiais da modernização brasileira, o conto de Rubem Fonseca nos deixa perceber os limites sociais. O texto está cheio de índices que se relacionam tanto com a modernização do Brasil quanto com a permanência do arcaico, numa antítese interessante que tende para a acomodação de ambos os padrões gerando o que costumamos definir como “capitalismo selvagem” como categoria social.

O protagonista, Vilela, é marcado sobretudo pela categoria de especialista, pela sua crença na racionalidade científica e, portanto, no seu ceticismo em relação ao irracional e ao tradicional. Ele é o doutor. Aquele que frequentou a Faculdade, lê Carlos Drummond de Andrade e que, aparentemente, tem um conhecimento superior ao dos não-especialistas. É interessante perceber como o delegado manifesta sua preocupação com a exatidão de suas observações. Ao tentar defender a tortura, Washington diz: “acho que polícia nesta cidade não pode ser mole. Com mais de trezentos mil favelados espalhados pelos morros não pode brincar de polícia inglesa.” Ao que Vilela responde: “Existe um milhão de favelados”.⁷

Esse trecho é muito interessante. Primeiro porque mostra um procedimento típico do especialista, quase um cacoete: a retificação de Vilela, numa procura pela exatidão.

⁵ COELHO, Cláudio N. P. A transformação social em questão : as práticas alternativas durante o regime militar. Tese de Mestrado, São Paulo: USP- FFLCH (Sociologia), 1990, p.116.

⁶ (Não posso deixar de registrar o meu espanto em relação ao que observo: as semelhanças entre passado e presente (1999). Parece até que, guardadas as devidas diferenças, vivemos num admirável velho-mundo novo.)

⁷ FONSECA, Rubem. *Contos Reunidos*. Organização: Boris Schnaiderman
São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 221.

Além disso, ao se referir à polícia inglesa, Washington, de forma implícita, tenta mostrar que as idéias do delegado, pautadas pela racionalidade científica, própria de uma polícia de primeiro mundo, não dão resultado no Brasil. Desse modo, estabelece-se um abismo entre o delegado, representante da modernização, e seus auxiliares, ainda presos a métodos arcaicos. Essa diferença não se relaciona somente à mentalidade ou às crenças dos personagens. O lugar do atraso é bem determinado. Quando o delegado visita a mulher do soldado morto, Washington comenta: “puxa doutor, até parece que o senhor nunca entrou em casa de pobre.” Em outras palavras, o arcaico se associa à pobreza.

O abismo social e de crença denuncia o grande conflito que se estabelece no texto: o embate entre o moderno e o arcaico dentro de um contexto social marcado pela pobreza e pela violência. Aliás, os índices de atraso não faltam no texto, a começar pelos dois informantes: Marreco e Pernambuco-Come-Gordo. O relacionamento dos policiais com ambos é permeado pela pessoalidade e pelas relações de favores. Marreco é camelô e precisa da condescendência da polícia, Pernambuco-Come-gordo é amigo da polícia, já matou duas pessoas, mas “agora é amigo nosso, a gente tem que arreglar as coisas para ele”. Tudo se passa como se os personagens vivessem numa época anterior à institucionalização do poder. Na verdade, embora haja instâncias públicas, Washington e outros personagens mostram o tempo todo uma certa desconfiança em relação a qualquer tipo de instituição ou à racionalização da sociedade. Num determinado momento Washington comenta: “Eu fiz o curso de detetive da Escola. Lá não tem um *stand* de tiro, mas em compensação ensinam psicologia e direito constitucional. He, he.”⁸ Novamente a fala do personagem é muito significativa. A crença na modernização tecnológica é evidente. Ele utiliza uma palavra inglesa “*stand*”, o que aponta para uma prática de especialista que não é natural do Brasil. A tecnologia da violência é assimilada. Contudo, tal assimilação não ocorre no que diz respeito às relações sociais. Washington descreve abertamente do curso de psicologia e de direito, o que no fundo assinala a ineficácia do Estado de direito, tanto no plano material quanto no imaginário. Resta, portanto, o arbítrio individual e a violência. Quase todos os personagens do conto só conhecem essa linguagem e esse método, não há racionalização, via instituições sociais, só força, baseada na pessoalidade.

⁸ FONSECA, Rubem. *Contos Reunidos*. Organização: Boris Schnaiderman

Mesmo os marginais não apelam para seus direitos, mas novamente para a violência. Não reconhecem outro discurso. Isso é mais do que evidente no caso de Pernambuco-Come-Gordo. É a violência que lhe ensina qual o seu lugar. Até mesmo o delegado, Vilela, acaba por sucumbir. O ponto de equilíbrio se rompe, quando ele propõe fazer o “teatro” com Jaiminho. Esta é uma situação de risco para a “modernidade” do delegado. Por fim, Vilela ultrapassa seus limites ao quase matar o rapaz. Não há mais volta. O final do conto aponta, não para o arrependimento, ou para o retorno à “modernidade”, mas para a acomodação entre uma realidade e outra, para uma convivência cúmplice entre o atraso e o moderno: “Vilela levantou a mão e tocou de leve, carinhosamente, no ombro de Washington. Depois sorriu, com a boca fechada, um sorriso curto, que se desfez lentamente.”⁹

Aliás, essa acomodação entre o moderno dentro de relações arcaicas aparece em vários índices no conto: o carro (moderno) que não pega; “as flores artificiais sujas dentro de uma jarra de falso cristal” ao lado de um “Sagrado Coração de Jesus” observados na casa do soldado morto; a referência à perícia técnica, mas que demora para concluir o laudo; etc. Como o atraso está associado à pobreza, uma imagem se destaca no texto como alegoria dessa mistura. Ao comentar como deve ser difícil a vida do favelado, já que nem latrina há, Pedro pergunta para onde vai todo o detrito. Washington responde: “Quando chove desce tudo pelas valas, misturada com urina, restos de comida, porcarias dos animais, lama e vem parar no asfalto. Uma parte entra pelos ralos, outra vira poeira fininha que vai parar no pára-lama dos automóveis e nos apartamentos grã-finos das madames, que não fazem a menor idéia de que estão tirando merda em pó de cima dos móveis. Iam todos ter um chilique se soubessem disso.”¹⁰

A lógica dessa acomodação fica exposta no episódio dos jornalistas. De certa forma, o jornal como instituição privada de interesse público segue a lógica da racionalização social. Seu espaço público só é viável pela existência de instituições que garantam um jogo democrático mínimo. Contudo, assim como no comentário de Mauro Salles, percebe-se uma tolerância ao desrespeito institucional até o ponto em que isso não prejudique a sobrevivência econômica do empreendimento. Ou dito pelo avesso, no conto,

São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 220.

⁹ *Idem, ibidem*, p. 234.

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 221.

os jornalistas são racionais, mas não se importam em manter relações de pessoalidade, em aceitar suborno etc., contanto que isso possa se reverter em benefício próprio. Pode-se dizer que esse comportamento da imprensa denuncia um tipo de modernização ligado ao que tem sido proclamado como “capitalismo selvagem”.

A idéia de selvageria associada à cultura brasileira não é nova. Os cronistas que visitaram o Brasil, ora o tratavam como o paraíso terrestre, ora como o lugar da barbárie. Pensadores da cultura como Silvio Romero se debateram diante da questão. Segundo Graça Aranha” não temos monumentos literários, como têm outros povos, porque somos um caos, a matéria cósmica informe”. Já para Plínio Salgado, “o país, do ponto de vista ‘mental’, caracteriza-se pela ‘instabilidade, a dúvida, a confusão’”¹¹. Essa representação de cultura bárbara fornecia mais lenha para a fogueira ideológica do “mito” da modernização. O país moderno significaria país não mais bárbaro, civilizado. É interessante, nesse caso, que quando o país entra num processo de modernização econômica, a idéia de barbárie permaneça. Mais interessante ainda é que, exatamente nesse momento, ocorra um desvio: não se trata mais de uma cultura selvagem, mas do “capitalismo selvagem”. Talvez, seja essa a maneira de expressar o fato de que a modernização econômica não trouxe a tão falada civilização.

Ortiz, comentando o significado de “capitalismo selvagem”, acha estranho que o conceito seja aplicado ao processo de modernização brasileiro. O sociólogo lembra que na Europa

“o velho capitalismo foi construído na base da disciplina forçada do trabalho, na desumanização do trabalhador rural que chegava à cidade, a ponto de as classes dominantes perceberem as classes trabalhadoras como um grupo de “selvagens” perigosos, justamente pelo fato de não estarem ainda integrados plenamente na sociedade que os explorava.”¹²

Contudo, ainda segundo Ortiz, se o senso comum vê o Brasil através da idéia de capitalismo selvagem é porque isso contém um elemento de classificação que é significativo. Classifica-se um momento de passagem, em que se percebe a

¹¹ VASCONCELLOS, Gilberto. *Música Popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977, pp.55 e 56.

¹² ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira : Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991 – 3ª edição, p. 211.

modernização: (1)ela é aceita; mas (2) percebida como “manca”, como não tendo se realizado plenamente. À idéia de “momento de passagem” Ortiz associa a idéia de selvagem a partir da distinção entre “sagrado selvagem” e “sagrado domesticado”:

“O primeiro (o “sagrado selvagem”) seria um tipo de manifestação social explosiva, efervescente, difícil de ser canalizado e contido. O segundo representaria a ordem da instituição, uma vez que controlaria o elemento ‘utópico’ no interior de sua órbita de racionalidade. Poderíamos, então, afirmar que a aproximação de um ‘capitalismo domesticado’ institucionaliza, coloca limites às ilusões de um ‘passado selvagem’ que nele encerrava a efervescência de toda uma sociedade em busca de seu destino.”¹³

Assim, o “capitalismo selvagem” demarcaria a passagem para uma outra ordem, não mais religiosa, nem tradicional, mas secular, racionalizada. Este seria o ritual de iniciação pelo qual a sociedade brasileira teria de passar. No interior dessa sociedade, ainda haveria marcas do tradicional e, devido a esse sentido de processo inacabado, haveria ainda nessa sociedade um elemento utópico, denunciando uma sociedade efervescente. A minha hipótese é de que tal período de passagem encontra seu limite em abril de 1964. A partir daí, há uma tentativa de se estabelecer um “capitalismo domesticado” sem qualquer elemento utópico.

Voltando à vaca fria, pode-se perceber agora como o texto de Rubem Fonseca entrava no jogo social. O conto “A coleira do cão” faz parte desse ideário do rito social, como um símbolo místico que contém toda a contradição. Nele modernização e atraso estão presentes, acomodados, incomodados, mas juntos.* Ou seja, o conto trabalha com bens simbólicos que têm a ver com aceitação de um momento especial da sociedade brasileira. O conto de Rubem Fonseca parece ser a consagração justamente do momento profano, da consagração da racionalidade.

¹³ *Idem, ibidem*, p. 211 e 212.

* Ao falar em atraso x moderno, lógico que não pude deixar de pensar no Tropicalismo. A diferença básica entre as duas manifestações é que no caso do movimento musical, trata-se de uma contestação, daí o caráter debochado. O conto de Rubem Fonseca é melancólico, como um símbolo ritualístico que marca a morte/vida, pois há uma espécie de sublimação do luto pelo que não se adapta, pelo que está fora. Como no ritual do luto, opera-se a incorporação do morto (arcaico), e marca-se uma nova etapa, a crença na renovação. O Tropicalismo se dá no momento em que o elemento utópico não é mais possível, portanto, ele não aponta para nenhum tipo de renovação.

Aliás, o livro *A coleira do cão* como um todo pode ser encarado assim. Percorrem pelos contos, como já foi comentado, índices de modernização e de atraso. A relação entre eles muitas vezes é ambígua, mas invariavelmente chama a atenção para o fato da racionalização tecnológica ser irreversível, basta lembrar o conto “Madona”. Por isso, inclusive, os objetos de consumo que aparecem no livro estão ligados à modernização e não à indústria cultural. Trata-se de uma constatação da racionalização de forma ampla, ainda não específica, como no caso da discussão da cultura de massa. É natural, portanto, que esse seja o tema que aparecerá no momento seguinte de nossa história.

O primeiro dia do resto de nossas vidas

“Rubião está inteirinho, eu estou podre. Nem sei que round estamos. É o último? Último ou penúltimo, Rubião vai querer me liquidar agora. Parto para cima dele para ver se acerto uma cabeçada no seu rosto – Rubião se desvia, me segura entre as pernas, me joga fora do ringue – os chupadores deliram – tenho vontade ir embora – se fosse valente ia embora, de calção mesmo – para onde! – o juiz está contando – ir embora – há sempre um juiz contando - automóvel, apartamento, mulheres, dinheiro – sempre juiz (...) Levanto os braços no alto – dou pulos de alegria – os aplausos aumentam – dou saltos – aplausos cada vez mais fortes – olho comovido a arquibancada cheia de admiradores e curvo-me enviando beijos para os quatro cantos do estádio.”¹⁴

Esse trecho pertence ao primeiro conto, “O desempenho”, do livro *Lúcia McCartney*, publicado em 1969. Seu protagonista é o mesmo dos primeiros contos dos livros anteriores. Por incrível que pareça, é o mesmo de “A força humana” de *Os prisioneiros*. O próprio título já aponta para diferenças nada desprezíveis. No conto do livro *Os prisioneiros*, o personagem exercita sua própria liberdade, pagando com a solidão essa opção. Ele está fora/acima do mundo. Existe aí uma crença no homem enquanto ente que através de sua “força” é capaz de manter a liberdade. Ao falar em “desempenho”, o conto de *Lúcia McCartney* vai contra essa visão otimista do homem. Não há valores intrínsecos, o que vale é desempenhar um papel. Nesse caso, há uma interessante reconciliação com o mundo, mesmo que seja superficial e cínica. O protagonista não está

¹⁴ FONSECA, Rubem. “O desempenho”. In: “Lúcia McCartney”, *Contos Reunidos*. Organização: Boris Schnaiderman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, pp.240-241.

mais acima do mundo, precisa dele, quer seu aplauso e, se não o recebe, ofende o público por puro revanchismo.

Gostaria de considerar três índices que, de certa forma, apontam para uma mudança radical nos rumos que Rubem Fonseca vinha delineando em seus primeiros livros. O primeiro diz respeito ao ganho material. Em "A força humana" o protagonista não dá valor ao carro, mulher e apartamento que ele poderia ter se ganhasse o campeonato. A pergunta que ele faz para seu treinador é: para quê? No conto do livro de 1969, "há sempre um juiz contando – automóvel, apartamento, mulheres, dinheiro" –, percebe-se, se não aceitação, pelo menos uma certa acomodação ao horizonte social regido pelo consumo. Na verdade, é difícil pensar em aceitação, uma vez que o narrador coloca esse tipo de comportamento como consequência de não ter para onde ir. Esse é um outro índice digno de nota. Em "A força humana", o personagem também não tinha para onde ir. Ele ousa abandonar tudo, rompe com todos os seus laços pessoais e investe numa procura existencial própria. Para ele, esse tipo de comportamento faz sentido, como se ele estivesse exercitando sua força realmente humana. Assim, fica claro que não se trata de "não ter para onde ir", mas de não encontrar mais sentido em manter um comportamento que não se integre às regras do jogo social, como ocorre no conto "A força humana".

O protagonista abandona sua tentativa de "ser" para "parecer ser", desempenhando somente uma função necessária. Nesse caso, ocorre uma separação esquizofrênica entre o que o personagem faz e a tomada de consciência sobre esse seu fazer. O terceiro índice tem a ver com a necessidade de um desempenho. No primeiro conto de *Os prisioneiros*, o personagem principal ganha uma luta de braço de ferro com Waterloo. Porém, isso não representa nada para ele, a não ser a oportunidade de mostrar toda sua liberdade, na medida em que ele despreza a vitória e abandona a academia de ginástica e tudo mais. Na sua afirmação em "ser", o protagonista despreza sua técnica, sua capacidade produtiva. Ora, o mesmo protagonista, num conto publicado quatro anos mais tarde, vai manifestar uma postura totalmente inversa. Agora, ele sabe que a única coisa que importa é sua habilidade e o reconhecimento do público. Sendo assim, o protagonista não despreza o seu desempenho. A técnica assume uma tal importância que a linguagem basicamente se detém na narração dos golpes e de como o protagonista vence Rubião.

No curto espaço de tempo que vai da publicação de *A coleira do cão* (1965) ao lançamento de *Lúcia McCartney* (1969), a idéia de desenvolvimento humano, com todas as dificuldades que isso pudesse significar – solidão, responsabilidade, etc. –, dá lugar à preocupação simples e rasa com o desempenho técnico. Não é uma diferença desprezível, pelo contrário. Se no livro de 1965 Rubem Fonseca apontava índices de modernização geral, mas que permitiam aos personagens valorizar sua liberdade; nesse momento, tais índices estão atrelados irremediavelmente à sociedade de consumo, à qual é necessário se integrar. Há uma continuidade temática no que se refere à modernização, se bem que de uma outra qualidade. Contudo, na medida em que o autor rompe com a visão otimista, com a possibilidade de liberdade (existencialista), estabelece-se uma ruptura de grandes proporções. Os contos tenderão para a visão cínica e violenta da realidade. A própria linguagem vai se ressentir disso. Conforme Lafetá¹⁵, pode até existir lirismo em alguns contos, mas de outro tipo.

* * *

O governo militar que se instalou em 1964, como já foi dito, significava modernização econômica sem modernização social. Aliás foi por esse motivo que o golpe teve um considerável apoio da classe média. Houve, a partir de 1964, uma aceleração econômica. O governo tecnocrático, passando por cima do Congresso, eliminava os "entraves" a uma economia baseada nas grandes corporações e no capital estrangeiro. Mesmo sem alterar significativamente as bases sociais de produção econômica (distribuição de renda, inclusão social, etc.), a modernização promovida pelo regime provocou um grande impacto na sociedade, sobretudo pela internacionalização do país. Fernando Novais e João M. C. de Mello comentam o fato da seguinte forma:

“O autoritarismo plutocrático fechou o espaço público, abastardou a educação e fincou o predomínio esmagador da cultura de massas. Sua obra destrutiva não se resumiu, pois, à deformação da sociedade brasileira

¹⁵ LAFETÁ, João L.. “Rubem Fonseca, do lirismo à violência”. In: SECCHIN, Antônio C. (org.). “A problemática social na literatura brasileira”. *Revista dedicada a las lenguas y literaturas iberorománicas de Europa y America*. (Sem indicação de local e editora, n° 38, 1993.)

para extrema desigualdade. Legou-nos, também, uma herança de miséria moral, de pobreza espiritual e de despolarização da vida social...”¹⁶

Desse trecho vamos explorar três características do governo militar que se instalou a partir de 1964: o autoritarismo plutocrático; o fechamento do espaço público; o desenvolvimento da cultura de massa.

Autoritarismo plutocrático. Plutocracia significa a preponderância dos homens ricos, mediante um sistema político e jurídico que assegure àquela classe o controle social e econômico. Não sei se é possível falar em plutocracia, já que os generais que assumiram o poder não faziam parte dos “homens ricos”. De fato, as medidas econômicas tomadas tinham como objetivo privilegiar tal classe, mas não só. Na verdade, os objetivos dos militares eram mais amplos: dar continuidade ao desenvolvimento conservando a estrutura social do país. Nesse sentido, o capital estrangeiro foi imensamente privilegiado, como forma de financiar os projetos desenvolvimentistas. Logo que se estabeleceu no poder, o regime militar deu amplas garantias não só ao capital internacional como às empresas estrangeiras que aqui quisessem se estabelecer. O governo se comprometia, inclusive, em arcar financeiramente com quaisquer riscos, como por exemplo, o risco de que uma possível revolução pudesse dar prejuízos a empresas multinacionais instaladas no país. Assim, não se trata apenas de garantir a preponderância dos homens ricos, nem tampouco de uma afinidade com os interesses internacionais, mas de um projeto de modernização conservador que garantisse o desenvolvimento nacional. Bresser Pereira observa que o governo militar não era adepto de *laissez-faire*¹⁷. Pelo contrário, acreditava que o Estado deveria conduzir esse processo, emperrado, segundo a análise dos militares, pela ameaça da esquerda.

A proposta dos militares, uma entre tantas outras do começo da década de 60, distinguia-se pela valorização da tecnocracia, pela ênfase no planejamento. Esse aspecto é fundamental, pois o controle social que se estabelece então não é só conservador, mas também racionalizador, moderno. Como já dito anteriormente, a idéia era de que a sociedade devia se submeter às políticas governamentais que organizariam todos os

¹⁶ MELLO, J.M. Cardoso & NOVAIS, Fernando A. “Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna”. In: NOVAIS, Fernando A. (coord.). *Historia da Vida Privada no Brasil, V.4*. São Paulo: Cia. Das letras, 1998, pp. 636-7.

¹⁷ PEREIRA, L. C. Bresser. *Tecnoburocracia e Contestação*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1972.

recursos nacionais, desde mão-de-obra até os recursos naturais. Para tanto, esse imaginário do planejamento deveria extrapolar a área econômica. Essa idéia deveria ser absorvida pela sociedade em geral; em outras palavras, o governo militar deveria alterar, como de fato alterou, o conjunto de significados sociais (o imaginário social), substituindo o “populismo”, que privilegia ideologicamente o povo, pelo imaginário que Cláudio N.P. Coelho chama de “individualista-racionalizador”, “para o qual os indivíduos devem se comportar passivamente diante da ação planejadora do Estado.”¹⁸ Mudar o imaginário não era tarefa fácil. Cláudio N. P. Coelho lembra o que Mário Henrique Simonsen e Roberto Campos, ex-ministro, escreveram no livro *A Nova Economia Brasileira*:

“(a motivação econômica) envolve o deliberado propósito de preservar um contexto econômico e social propício ao desenvolvimento econômico. Esse tipo de construção ideológica é particularmente útil na América Latina. (...) A falta de motivação espontânea, a América Latina tem que construir símbolos motivadores, entre os quais podem-se distinguir dois tipos principais: a ideologia *emulativa* e a ideologia *futurível*. A ideologia *emulativa* visa essencialmente a mobilizar a população no sentido de alcançar o nível de desenvolvimento de outros países – os países protótipo (sic) – preenchendo a brecha e eliminando o atraso (...) Na mesma linha de idéias, figuram os modelos de ideologia *futurível*, como a escolha de uma data símbolo – o ano 2000, por exemplo – para marcar a definitiva incorporação à sociedade industrial e completar o processo de modernização.(...) A desvantagem das motivações construídas de tipo econômico comparativamente às políticas e ideológicas é sua menor capacidade mobilizadora. Sua vantagem é permitir a manutenção de um nível mais alto de racionalidade na alocação de recursos.”¹⁹

É lógico que atribuir a construção desse imaginário individualista-racionalizador somente ao regime militar é superestimar seu papel. Se o golpe de 64 foi vitorioso e se o regime conseguiu estabelecer esse tipo de imaginário é porque de alguma forma ele canalizava aspirações da sociedade brasileira, independentemente da filiação política. Ora, Ortiz deixa bem claro que a idéia de “modernização” era moeda corrente no período. Se não vejamos: embora dissesse que estávamos condenados ao moderno, *Ferreira Gullar* não poderia ser considerado como fazendo parte do grupo dos *desenvolvimentistas de*

¹⁸ COELHO, Cláudio N. P. *A transformação social em questão : as práticas alternativas durante o regime militar*. Tese de Mestrado, São Paulo: USP- FFLCH (Sociologia), 1990, p.I, (Introdução).

¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 114.

direita, que valorizavam a modernização tanto quanto os *comunistas*, para quem a modernização nacional deveria ser uma etapa necessária para realização de uma sociedade igualitária, sociedade pela qual os *estudantes* lutavam, exigindo, no mínimo, a modernização universitária. Será que eu esqueci alguém? Obviamente. Assim, na medida em que os militares apelavam para a racionalização, de alguma forma, havia a promessa de concretização do ideário que, mesmo sendo múltiplo, partia do solo comum do desejo pelo moderno.

Nesse caso, Cláudio N.P. Coelho observa como a defesa da modernização brotava no interior da própria sociedade brasileira e não se restringia apenas aos intelectuais, ao regime militar ou aos estudantes. Ele dá como exemplo a revista *Realidade*, publicada pela Editora Abril a partir de 1966. Contribuindo para a modernização da sociedade, a revista dedicava grande espaço para temas como o divórcio, o adultério, o aborto, a educação sexual, o conflito de gerações, a juventude brasileira, o uso de drogas, etc. Nos artigos, havia, geralmente, um depoimento pessoal seguido de opiniões de especialistas: médicos, psicólogos, sociólogos, etc. *Realidade* dava ênfase à capacidade da ciência em explicar os comportamentos individuais, servindo de guia para a ação. Pelo avesso, pode-se dizer que se a revista foi bem sucedida é porque as pessoas necessitavam da racionalização social e a aceitavam. Há uma espécie de penetração desse imaginário nos comportamentos da vida cotidiana. Até que ponto isso é causa ou consequência do regime militar não se pode dizer. Mas com certeza o processo foi acelerado depois do golpe, tanto que a publicação da revista se deu após 64.

De um modo geral, esse tipo de racionalidade se estabelece definitivamente na sociedade brasileira. Como exemplo José Carlos Avellar mostra como a pornochanchada, no começo da década de 70, reproduzia esse imaginário. Entre outras mensagens, esse tipo de filme era vazado pelo racionalismo subjetivista. “No mundo das pornochanchadas o que existe mesmo é lugar para os fortes, o sexo é simplesmente a linguagem usada para levar até a platéia o apelo por uma luta individual.”²⁰ Assim, a ética da pornochanchada é a mesma da ditadura, só que numa linguagem mais chula, conclui Avellar. Basicamente é o mesmo tipo de representação no qual o protagonista de “O desempenho” está inserido. O importante é o desempenho técnico (racional) e a luta individual.

²⁰ AVELLAR, J.C. “A teoria da relatividade”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: 4-cinema*. Rio de

A facilidade com que o imaginário individualista-racionalizador foi aceito pela sociedade não isenta o regime militar de sua responsabilidade. Para alterar o conjunto de significados sociais, o governo militar teve de interferir diretamente na esfera da cultura. O imaginário popular nacional deveria ser reduzido ao mínimo, ou ser submetido à racionalização subjetivista, e isso o governo conseguiu através da censura (fechamento do regime) e do desenvolvimento da indústria cultural.

O fechamento do espaço público. Uma sociedade democrática precisa da existência de espaços públicos autônomos. Marilena Chauí destaca que uma das “determinações constitutivas do conceito de democracia é o questionamento permanente do instituído”.²¹ Nesse sentido,

“A presença de movimentos que praticavam a modernidade na sociedade brasileira dos anos 60 indicava a potencialidade transformadora das lutas pela autonomia do espaço público travadas no período 64-68 (...) No seu bojo podia-se vislumbrar uma noção de indivíduo diferente da passividade instituída pelo imaginário ‘racionalizador-individualista’, pois este se configuraria como um ser voltado para o questionamento permanente das instituições sociais existentes – inclusive as que dizem respeito à subjetividade, como a família – buscando coletivamente a construção de novas instituições.”²²

Assim, a partir do golpe militar, o governo investe contra esses espaços públicos, iniciando um processo de militarização da sociedade. O regime se volta sobretudo contra as instituições ligadas ao governo Goulart e, por extensão, à esquerda, como a UNE, as Ligas Camponesas, Sindicatos, Partidos Políticos, etc. Conforme um analista:

“A política econômica adotada tinha como contrapartida necessária a total submissão do trabalho aos ditames do capital, o que implicou a repressão ou o desmantelamento das organizações dos trabalhadores, como sindicatos combativos e partidos clandestinos. Já apontamos que as esquerdas políticas ou sindicais, menos ou mais moderadas, foram vencidas em 1964 sem resistência. Enfrentaram profunda crise de

Janeiro: Europa Emp. Gráfica e Editorial, 1981, p. 76.

²¹ CHAUI, Marilena de Sousa. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Ed. Moderna, 1981, p. 156.

²² COELHO, Cláudio N. P. *A transformação social em questão : as práticas alternativas durante o regime militar*. Tese de Mestrado, São Paulo: USP- FFLCH (Sociologia), 1990, p.134.

identidade, já sem contar com muitas de suas bases, principalmente de trabalhadores, afastados por desilusão ou feroz repressão.”²³

Quanto aos intelectuais, conforme observou Roberto Schwarz, eles ficaram isolados. Os que mantinham contatos com os operários, camponeses, marinheiros, etc. ou que estavam ligados à luta armada foram isolados pela repressão, sendo inclusive torturados. Quanto aos intelectuais e estudantes sem forte atuação política, estes foram poupados, mas ao preço de terem suas relações com instituições de esquerda dificultadas e seus atos vigiados. Essa situação por si só já impunha um certo isolamento da classe, não fossem, também, os rachas com o PCB, que vão isolando cada vez mais alguns intelectuais e o movimento estudantil como um todo. Basta observar que após 64, várias bases universitárias rompem com o partidão, constituindo as dissidências estudantis.

Conseqüentemente o movimento estudantil se organiza em bases diferentes. Não havia mais condições de ser uma das bases de apoio da “democracia populista”, papel exercido durante o governo João Goulart. O movimento acaba por viver uma espécie de independência institucional, na qual o imaginário da luta armada teve muita influência. Nessa situação, o movimento foi caminhando para uma posição de enfrentamento até 1968, quando o conflito se tornou inevitável. Ainda, segundo Cláudio N. P. Coelho:

“A aproximação entre a ocupação do espaço público e uso da violência (ou a seu apelo), existente nas manifestações de 1968 não eram uma novidade dentro do panorama dos anos 60. (...) O traço distintivo das manifestações de 1968 é a sua autonomia frente ao Estado e suas instituições, pois, justamente, elas se posicionavam contra a intervenção estatal no espaço público.”²⁴

As manifestações desse período giram em torno, no particular, da “reforma universitária”; no geral, como forma de demonstrar o repúdio à ditadura. Em outras palavras, o movimento estudantil protestava contra a militarização do espaço público e lutava pela defesa do espaço democrático. O movimento acaba por capitanear parte das bases de apoio ao governo militar, que agora começavam a cobrar os “compromissos democráticos”. O auge dessa movimentação, ainda sem caráter de luta armada, se dá na

²³ RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Ed. da Universidade Estadual Paulista, 1993 – (Prismas), p.30

“passeata dos 100 mil”. Tratava-se de uma manifestação pública contra a militarização do espaço, que teve ampla adesão da população. A partir daí, a possibilidade de abertura do espaço público torna-se cada vez mais difícil. Costa e Silva nega as reivindicações da comissão dos cem mil. Há um deslocamento das ruas para o espaço fechado das universidades; deslocamento da pressão democrática para o ideário da luta armada; deslocamento cujos paradigmas são a destruição da Maria Antônia e a repressão ao 30º Congresso da UNE. Cláudio N. P. Coelho conclui:

“A derrota militar da ocupação das faculdades pelo movimento estudantil, somada com a impossibilidade de realização de manifestações pacíficas, configuram o fim da luta pela autonomia do espaço público, travada no ano de 1968. Daí em diante, o uso da violência não estará mais associado à esta luta, mas se voltará para a conquista do aparelho de Estado, com os militantes contra a ditadura se deslocando das entidades estudantis para as organizações guerrilheiras.”²⁵

A seguir, Cláudio passa a analisar o que ele chama de práticas alternativas de transformação social. Já que o governo militar suprime a possibilidade de crítica institucional, desenvolvem-se práticas que se colocam à margem das atividades institucionais (no caso, a oposição legal, o MDB). Seriam três os movimentos alternativos: a luta armada, que visava uma sociedade igualitária nos moldes socialistas e colocava-se como alternativa ao PCB; a contracultura, que pretendia um rompimento radical com as formas de vida da civilização ocidental, inclusive com o socialismo; os movimentos libertários, que questionavam todas as sociedades existentes, partindo para a defesa das minorias.

Todas essas práticas, de uma forma ou de outra, foram incapazes de transformar a sociedade brasileira. O imaginário individualista-racionalizador se consolidou à revelia da luta armada e incorporando alguns dos pressupostos das outras duas práticas. Nesse caso, além do poder militar e econômico, o governo militar contava também com o desenvolvimento de uma cultura que, de certa forma, reforçava o imaginário proposto: a cultura de massa.

²⁴ *Idem, ibidem*, p. 58.

²⁵ *Idem, ibidem*, p. 65.

A indústria cultural. Creio que não é necessário mostrar o desenvolvimento vertiginoso da indústria cultural durante a vigência da ditadura. Quanto ao período 64-68, é a partir daí que se implanta uma produção e comercialização de bens artísticos e culturais nos moldes empresariais, baseados em grandes conglomerados. As conseqüências desse tipo de produção vão muito além do aumento de oferta de bens culturais.

É lógico que a produção em larga escala de bens culturais abriu espaço para que mais pessoas tivessem acesso a tais bens, como nos lembra Walter Benjamin. Ao empresário, importa o lucro com a venda da mercadoria, não importa qual mercadoria. Cria-se, portanto, um jogo ambíguo, uma vez que obras com conteúdo revolucionário poderiam ser beneficiadas pela sua produção em massa, como de fato ocorreu. Como já observado no capítulo anterior, a esquerda soube aproveitar essas características da ainda insipiente indústria cultural. Aliás, a esquerda continuou a ser beneficiada no período que vai de 64 a 68, pois, culturalmente, ela dava o tom, conforme Roberto Schwarz. Marcelo Ridenti resume assim essa ambigüidade:

“Se a indústria cultural *tende* a fazer tábula rasa dos valores de uso dos produtos que veicula, na forma e conteúdo dos bens culturais, se a ideologia burguesa *tende* a reaproveitar seletivamente, para se fortalecer, elementos das críticas rebeldes ou revolucionárias que lhe são feitas, por outro lado, a indústria cultural não pode eliminar o valor de uso dos produtos que coloca no mercado, nem a ideologia dominante pode absorver por completo as contestações a ela, pois é impossível dar conta da integração ideológica ou cultural de uma realidade social que é contraditória e não-conciliável em seu fundamento. Mesmo a fusão e a incorporação desfigurada do nacional-popular e do vanguardismo dos anos 60 pela ideologia burguesa – que hoje caracteriza a Rede Globo de Televisão, por exemplo – não são capazes de tirar o caráter contraditório dessa incorporação ideológica.”²⁶

Se Marcelo Ridenti tem razão ou não, não vem ao caso. Hoje, é possível observar, na indústria cultural, um esvaziamento profundo de conteúdo, mas essa discussão é complicada. Afinal, a sociedade já interiorizou o imaginário “subjetivista-racionalizador”, e nesse caso, a cultura de massa, sem dúvida nenhuma, mostra o “que o povo quer ver”. O

²⁶ RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Ed. da Universidade Estadual Paulista, 1993 – (Prismas), pp. 95-96.

que nos interessa é que a análise feita expressa muito bem as características da indústria cultural em meados da década de 60. Porém, é preciso apontar para alguns limites que esse tipo de reprodução cultural oferecia aos bens culturais “revolucionários”, limites presentes na época em que a cultura parecia ser dominada pela esquerda.

O próprio Marcelo reconhece que a indústria cultural tem caráter conformista e apolítico. Isso não significa que tenha de ser assim. O desenvolvimento da “cultura de massa” durante o período de Getúlio tinha caráter político. É que o caminho escolhido pelo governo militar vetava essa possibilidade. Ortiz, comparando a interferência na atividade cultural realizada no período do Estado Novo e que se estabelece na ditadura, observa que, no regime de 64, estabelece-se uma relação mais orgânica entre os grupos empresariais ligados à cultura e o regime. O governo privilegia determinados grupos, aqueles que lhe são favoráveis, oferecendo-lhes amplas facilidades, e em contrapartida têm o seu apoio:

“Hallewel observa que entre o grupo de livreiros que financiaram as atividades do IPES estão a AGIR, Globo, Kosmos, LTB, Monterrey, Nacional, José Olympio, Vecchi, Cruzeiro, Saraiva, GRD. Se lembrarmos que a partir de 1966 é dado um incentivo real à fabricação de papel, e facilitada a importação de novos maquinários para a edição, percebemos que existe claramente uma gama de interesses comuns entre o Estado autoritário e o setor empresarial do livro.”²⁷

Ora, há uma coincidência relativa entre os interesses dos empresários e dos militares. Ambos se interessam pela “integração nacional”. Os primeiros pensam na unificação do mercado consumidor; os últimos na “segurança nacional”. Considerando que a indústria cultural opera com o gosto mediano e evita posições radicais, a consequência é despolitização gradual de seus produtos. Nesse caso, temos, senão uma coincidência de perspectivas, pelo menos uma concordância. Isso se verifica mesmo quando se pensa nas críticas dos empresários do setor à censura. Muitas vezes o que eles pediam, na verdade, era a reformulação dos critérios e não exatamente a suspensão da censura.

Voltando à questão do empresariado, é importante observar que o momento em que a esquerda dava o tom era um momento em que o mercado permitia ainda

²⁷ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira : Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991 – 3ª edição, p.117.

empreendimentos com grau de produção artesanal, basta lembrar do show *Opinião*. Quando os grandes conglomerados se estabelecem definitivamente no país, essa possibilidade, em termos econômicos, fica bastante limitada. Não é à toa que José Celso vai ter de apertar a mão de Paulo Maluf.

Além disso, o desenvolvimento da indústria cultural por si só acaba por mudar a relação dos produtores culturais com seu público, devido à especialização operada. João Manuel Cardoso de Mello e Fernando A. Novais fazem um comentário sobre a especialização do jornalista que, guardadas as devidas diferenças, poderia ser aplicado a outros produtores culturais :

“As redações burocratizam-se e o jornalista se converte em simples profissional da informação, especializado nisto ou naquilo, preocupado, como todo funcionário de grande empresa, em fazer carreira, deixando de ser um homem público... a verdade cede o passo à credibilidade, isto é, ao que aparece como verdade, o bem comum subordina-se inteiramente aos grandes interesses privados; a objetividade abre espaço à opinião, isto é, à opinião dos formadores de opinião, em geral membros da elite ligados direta ou indiretamente aos grandes interesses.”²⁸

É como se, sistematizando-se a produção cultural, a esfera da cultura ganhasse autonomia diante da sociedade. No caso do jornalismo, sua produção, aparentemente, deveria dar conta apenas das necessidades corporativistas, particulares, tanto dos que detinham o meio de produção, os donos dos jornais, quanto às necessidades dos anunciantes e consumidores. Esquece-se a função pública do jornal, criando uma ilusão de falsa autonomia do meio.

No caso de produções consideradas “artísticas”, estabelece-se um paradoxo. Embora a cultura de massa necessite cada vez mais de fatos sociais, e parta daí para satisfazer o consumidor, seu consumo se dá na esfera do espetáculo, do virtual, portanto, aparentemente fora do âmbito social. Os artigos da indústria cultural, mesmo veiculando mensagens revolucionárias, tendem a resolver em seu âmbito as contradições existentes. Penso que isso ocorre por dois motivos: a forma fácil adotada pela cultura de massa e seu aspecto emotivo; a retroalimentação de um mesmo sistema de necessidade/satisfação, o que

²⁸ MELLO, J.M. Cardoso & NOVAIS, Fernando A.. “Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna”. In: NOVAIS, Fernando A. (coord.). *Historia da Vida Privada no Brasil, V.4*. São Paulo:

substitui a ação necessária. No último caso, ocorre uma auto-referência do próprio veículo de reprodução cultural. Cada vez que a rede Globo realiza um trabalho como *Morte e Vida Severina*, a emissora, ao passar uma mensagem de denúncia, ela veicula uma imagem de democrata. O mesmo ocorre com a MPB, sua revolta, redundante, entre outras coisas, no elogio ao próprio meio.

Assim, mesmo tendo uma mensagem revolucionária, a recepção do bem cultural acaba por não redundar em uma efetiva ação. Walnice N. Galvão, em um artigo de 1968²⁹, apontava como a Moderna Música Popular Brasileira, ao invés de propor uma ação revolucionária, servia como conforto à classe estudantil que ficava esperando a resolução no longínquo “dia em que virá”, mensagem comum nas canções da época. Não acredito que isso fosse intencional por parte dos autores, mas tais músicas de protesto acabavam por alimentar um mercado restrito, porém de alto poder aquisitivo, o dos estudantes. Uma vez satisfeitos pelo resultado catártico da canção, procuravam novas canções que lhes dessem o mesmo prazer. Isso não quer dizer que tal música não tivesse uma certa influência em seus ouvintes. Embora Walnice seja um pouco dura com esse tipo de manifestação, é importante destacar que, de certa forma, o mito do “dia em que virá” alimentou o inconformismo, observado entre os estudantes que tomaram as ruas em 1968. O que se quer apontar aqui é o fato de que indústria cultural, mesmo veiculando mensagens libertárias, tende a limitar a eficácia da mensagem.

Sendo assim, bem ou mal a despolitização faz parte do mecanismo próprio da indústria cultural. Conseqüentemente, a ambigüidade torna-se bem fraca a ponto de permitir uma confluência de interesses entre empresariado e governo militar. Ao primeiro o mercado, ao segundo, a constituição de um sujeito não-crítico.

Como se não bastasse a despolitização própria da indústria cultural, o governo militar ainda podia contar com dois fatores que reforçavam a passividade do cidadão brasileiro. Primeiro pelo fato, já aludido, de que a indústria cultural se estabelece no país sem uma crítica consistente por parte dos intelectuais; pelo contrário, ela chega a ser até mesmo valorizada. Segundo, o desenvolvimento da cultura de massa, com seu forte apelo figurativo, dá-se sobre uma frágil cobertura do sistema institucionalizado de ensino e pela

Cia. das Letras, 1998, p.639.

²⁹ GALVÃO, Walnice Nogueira. “MMPB: uma análise ideológica”. *Aparte* n° 2, maio-junho, 1968, pp. 19-31.

permanência de um contingente considerável de analfabetos na população economicamente ativa. Fernando A. Novais e João M. C. de Mello observam:

"Exposta ao impacto da indústria cultural, centrada na televisão, a sociedade brasileira passou diretamente de iletrada e deseducada a massificada, sem percorrer a etapa intermediária de absorção da cultura moderna. Estamos, portanto, diante de uma audiência inorgânica que não chegou a se constituir como público; ou seja, que não tinha desenvolvido um nível de autonomia de juízo moral, estético e político, assim como os processos intersubjetivos mediante os quais se dão as trocas de idéias e de informação, as controvérsias que explicitam os interesses e as aspirações, os questionamentos que aprofundam a reflexão, tudo aquilo, enfim, que torna possível a assimilação crítica das emissões imagéticas da televisão e o enfrentamento do bombardeio da publicidade."³⁰

Nesse caso, se a censura e o fechamento do regime bloquearam a possibilidade de discussões de outros projetos de modernização, de grupos diferentes da sociedade, a indústria cultural fez o favor de disseminar a racionalidade científica como padrão e, indiretamente, de influir na subordinação dos comportamentos individuais a tal racionalização. Pode-se pensar no impacto tanto da censura, quanto da indústria cultural, quando se avalia que, num curto espaço de tempo (64-68), o governo militar conseguiu alterar o imaginário de toda uma sociedade. Mesmo sabendo que havia uma aspiração social por “modernização”, a proposta subjetivista-racionalizadora da ditadura não oferecia motivação, conforme reconheceu Roberto Campos. Ora, a modernização do regime militar substituiu as relações populistas, baseadas na pessoalidade, por relações baseadas no anonimato, na competição econômica, em que o comportamento dos indivíduos, vistos como “elementos”, poderia ser planejado. Mesmo assim, algum tempo depois, o sucesso da revista *Realidade* já indicava que esse imaginário indigesto começava a funcionar.

A Indomada

No tópico anterior, eu deveria ter feito um panorama geral da situação pós-golpe, para neste momento pontuar a situação dos intelectuais ligados à cultura. No entanto, ao

³⁰ MELLO, J.M. Cardoso & NOVAIS, Fernando A. “Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna”. In: NOVAIS, Fernando A. (coord.). *Historia da Vida Privada no Brasil, V.4*. São Paulo: Cia. Das letras, 1998, pp. 640-641.

começar este tópico sinto como se, ao falar dos intelectuais, estivesse continuando o mesmo tema do trecho anterior. Como resposta precária, pode-se dizer que isso ocorre pelo fato de política e cultura estarem indissociadas no período pré-64. Essa situação não se altera após o golpe, pelo contrário, a cultura tende a canalizar as forças que se opõem ao regime, tanto que Schwarz chega a falar em “hegemonia da esquerda” no plano cultural. É lógico que essa “hegemonia” deve ser entendida no sentido da superioridade e preponderância quanto à qualidade da produção artística ligada à esquerda, já que, de forma geral, a hegemonia cultural, no Brasil, sempre esteve nas mãos da direita. Melhor dizer que havia uma cultura contra-hegemônica e de qualidade. Marcelo Ridenti, muitas vezes citando Schwarz, explica esse processo da seguinte maneira:

“Após 64, as forças reacionárias, moralistas voltaram para sua forma habitual de suposta maioria silenciosa – os representantes de tais forças não tinham qualquer base para a geração de qualquer cultura a partir das posições do moralismo. ‘A burguesia brasileira, ainda detentora de “padrões internacionais de bom gosto”, não cobriu imediatamente o vácuo cultural deixado, pois ‘neste momento a vanguarda cultural do Ocidente trata de um só assunto, o apodrecimento social do capitalismo.’ Os militares também não trouxeram a público seu esforço ideológico, que só viria à tona após o AI-5, já em 1969. Assim, no ‘vácuo cultural’ entre 1964 e 1968, prevaleceu naturalmente ‘o mercado e a liderança dos entendidos, que devolveram a iniciativa para quem a tivera no governo anterior, isto é, aos movimentos culturais de esquerda que expressavam a solidez de anos de atuação.’”³¹

Apesar de uma significativa atuação e ocupação desse vácuo cultural, os intelectuais de esquerda experimentavam uma forte crise de parâmetros em função do sucesso do golpe de 64. De forma geral, três fatores estarão presente nessa crise: o descontentamento com o PCB; o isolamento social dos intelectuais, ou a tomada de consciência desse isolamento; o movimento de contestação às instituições tradicionais. Quanto ao PCB, o golpe militar expôs a falha do partido, na medida em que ele subestimou o poder da direita e foi incapaz de articular rapidamente uma reação ao golpe. Os estragos foram grandes. Marcelo comenta:

³¹ RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Ed. da Universidade Estadual Paulista, 1993 – (Prismas), p. 94.

“O golpe civil-militar e a derrota sem resistência das forças ditas progressistas em 1964 marcaram profundamente os partidos e movimentos de esquerda brasileiros (...) o PCB e outras forças reformistas assistiam perplexos à demolição de seus ideais. Logo se faria sentir sobre o conjunto da esquerda o “terremoto” de 1964, com a dispersão da maior parte das forças populares que começavam a adentrar na cena política. Era hora de “autocrítica”, de questionar os “erros” que teriam levado à derrota das esquerdas em 1964.(...) A maioria da direção do PCB não soube lidar com a derrota, nem foi capaz de fazer uma autocrítica profunda da própria atuação antes de 1964. Isso provocou a maior luta interna de sua história, ao final da qual o secretário geral, Luiz Carlos Prestes, e a maioria da direção lograram manter a velha linha do Partido, mas à custa da perda de prestígio e de influência política, além de sofrer uma infinidade de cisões por todos os lados (...) Entre 1965 e 1968, as bases universitárias romperam com o Partido em todos os cantos do território nacional.”³²

Nessa autocrítica, segundo Celso Frederico³³, surgem duas interpretações diferentes. A direção do PCB adotou a idéia do **desvio de esquerda**, ou seja, a radicalização dos partidos de esquerda teria inviabilizado a frente democrática nacionalista, o que impediu uma ação conjunta para evitar o golpe. De acordo com essa análise, o PCB propunha a política de alianças visando minar a sustentação do governo militar de forma “democrática”. A segunda interpretação foi adotada pelos partidos de esquerda que criticavam o PCB. Segundo eles, teria havido um **desvio de direita**, na medida que o partidão adotara uma política etapista e conciliatória, aliando-se a uma burguesia nacional pretensamente nacionalista. Os partidários dessa interpretação defendiam o enfrentamento direto.

Essa polêmica teve influência profunda sobre os intelectuais. Os partidários do PCB adotarão a defesa do nacional como uma forma válida de luta, inclusive culturalmente falando. Aqueles que se opunham à política de conciliação vão insistir na tese de que a falha da esquerda foi justamente considerar a revolução a partir do nacional. Seguindo o raciocínio, o nacionalismo seria apenas um conceito ideológico de identificação que encobriria interesses classistas contrários. Todo ensaísmo das décadas seguintes será herdeiro dessa contraposição: a defesa do nacional, na qual desponta o

³² *Idem, ibidem*, p. 28.

³³ FREDERICO, Celso. A política cultural dos comunistas. *Manuscrito*, s/d. – As considerações a seguir sobre as conseqüências dessas duas interpretações seguem as idéias delineadas nesse artigo.

poeta Ferreira Gullar; na linha oposta, pode-se considerar a crítica à sobrevivência ideológica do nacionalismo de Carlos Guilherme Motta ou de Roberto Schwarz.

De início, a primeira tendência domina o panorama cultural. Marcelo Ridenti comenta que a identificação dos intelectuais com o camponês, tônica do CPC, por exemplo, será ainda mais forte após 64, como uma forma de resistência à indústria cultural. Pareceu a muitos que se apegar às tradições pré-capitalistas era uma forma de se opor ao cerceamento da liberdade artística. Contudo, aos poucos os intelectuais, como expressão de uma crise mais profunda, percebem a precariedade desse tipo de resistência e partem para posições mais radicais: basta lembrar, no teatro, a trajetória do Arena ou do Oficina. No nosso caso, tomaremos como exemplo a *Revista Civilização Brasileira*, que registrou muito bem os impasses do período.

Quando surgiu em 1965, a revista tinha como propósito aglutinar a intelectualidade na frente anti-ditatorial, seguindo as linhas gerais da análise feita pelo PCB, ou seja, valorizando ainda o nacional. Segundo Mota, a partir de 67 e até o fechamento da revista em 68, ela vai se abrindo à revisão de seus próprios pressupostos. O sociólogo observa:

“Até o número 11/12, no fim de 1966, as discussões - e principalmente os editoriais - denotavam uma ligação estreita com o passado e a ausência de perspectivas concretas, inclusive no plano teórico. A reflexão política surgia marcada ainda pelo “antiimperialismo”, acreditando-se na aliança da “burguesia nacional” e dos “setores progressistas” com os trabalhadores. Os problemas políticos analisados versavam principalmente sobre temas nacionais, em abordagem nacionalista (defesa dos recursos nacionais, por exemplo); nas artes também se procuravam saídas, como revelam os debates e entrevistas realizados entre compositores, cineastas, etc. Em suma: um peso muito grande do passado.”³⁴

A partir do número 13, a revista revelaria um impulso mais rebelde. Seus colaboradores parecem evitar esquemas pré-fabricados de análise, alguns até mesmo investiram contra a defesa do “nacional-popular” como forma de oposição. Ou seja, os intelectuais manifestavam um certo questionamento em relação a linha adotada pelo PCB pós-64. Mota vai citando artigos, pelo método de amostragem, para sondar as questões que surgiram na época. Pegando carona no seu levantamento é possível relacionar os

artigos da revista com os impasses prático-teóricos que levaram os intelectuais a radicalizar.

Alguns artigos revelam a ferida. Eles tocam, sistematicamente, na questão da cultura popular. Uchoa Leite, em 1965, polemiza a questão. Ianni, em 67, escreve sobre a mentalidade do homem simples, e ainda em 68, Luiz Izrael Febrot volta ao tema ao conceituar o teatro popular, diferenciando-o da indústria cultural. A preocupação se justifica, o intelectual percebe-se isolado da massa que ele imaginara. Apesar da preocupação com “o povo”, os intelectuais não conseguiram justamente o seu apoio. Ismail Xavier afirma que havia no Brasil, nesse período,

“(...)uma atmosfera de revisão do papel do artista e do intelectual diante da nova conjuntura do regime militar e da modernização. Entra em colapso o primado da ‘conscientização popular’ e há a busca de uma nova estética que traduziria de modo consistente o esforço de crítica a uma sociedade que se mostrava mais complexa, mais mediada em suas estruturas de poder, mais ‘outra coisa’ do que era antes suposto. O artista abandona as ilusões da mensagem “para o povo” e reconhece a qualidade própria de seus interlocutores pertencentes às camadas médias e altas da população com destaque para a juventude universitária.”³⁵

Tai o isolamento, ou a tomada de consciência da impotência do intelectual, que foi lembrada inúmeras vezes nas produções culturais, basta lembrar *Terra em Transe*. Aliás, o problema foi percebido logo após o golpe. No Show *Opinião* de 1964, a ferida já aparecia de forma até agressiva. São colocados em cena dois cantores, um representa o “povo” e outro, a “menina de Copacabana”. Num dado momento uma voz questiona:

“VOZ - Nara, você é bossa nova. Tem voz de Copacabana, jeito de Copacabana.

NARA - Eu me viro (...)

VOZ - Nara.

NARA - Que é?

VOZ - O dinheiro do disco você vai distribuir entre os pobres, é?

NARA - Ah, não me picota a paciência.

VOZ - Você pensa que música é Cruz Vermelha, é?

NARA - Não. Música é pra cantar. Cantar o que a gente acha que deve cantar. Com jeito que tiver, com letra que for. Aquilo que a gente sabe, canta.

³⁴ MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. S. Paulo: Ed. Ática, 1994, p.206.

³⁵ XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento: cinema novo tropicalismo cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p.19.

VOZ - Você não sente nada disso, Nara, deixa de frescura. Você tem uma mesa de cabeceira de mármore que custou 180 contos, Nara. Você já viu um lavrador, Nara?

NARA - Não. Mas todo dia vejo gente que vive à custa dele.

VOZ -Manera, Nara, manera.

NARA - Me deixa sossegada.

VOZ - Não vai dar certo, Nara. Você vai perder o público de Copacabana, lavrador não vai entender. Nara, por favor, ninguém mais seu amigo e...”³⁶

O show expressa bem qual é o público desse tipo de manifestação engajada, os universitários e intelectuais de esquerda de classe média. Nesse sentido, como se não bastasse uma certa frustração entre os intelectuais pelo fato de não conseguirem conscientizar a massa e, portanto, mobilizá-la, o governo militar, entre 64 e 68, através da forte repressão, isola mais ainda os intelectuais, cortando suas relações com as instituições de representação popular. Esse sentimento acaba se traduzindo, nos *movimentos sociais*, pela luta armada ou pela contracultura; na *estética*, pela agressão e/ou pelo tropicalismo.

É lógico que esses movimentos que explodiram no final de 68, não podem ser explicados somente pelo isolamento do intelectual. O fechamento do espaço público é um outro fator nada desprezível. Se bem que aí, muitos críticos tendem a encará-lo como causa de todos os males. É importante destacar que havia um certo inconformismo na jovem geração pós-golpe. Os vários “rachas” da esquerda já manifestavam isso. Marcelo Ridente aponta para essa característica do período, que muitas vezes é relegada a segundo plano:

“Paralelamente, eclodiu uma contestação internacional ao modelo tradicional de atuação e à organização das esquerdas, que não se revelavam capazes de dar conta das contradições das sociedades de classes contemporâneas, sequer aparentemente, num processo que culminou com manifestações libertárias em todo o mundo no ano de 1968. (...)”³⁷

O inconformismo se voltava contra todo tipo de atuação, inclusive a política, numa espécie de reafirmação da liberdade individual de forma extrema. Boa parte dessa rebeldia foi absorvida pelo movimento da contracultura, já em andamento nos EUA. Voltando à

³⁶ HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1995, 10^a ed., p. 34.

³⁷ RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Ed. da Universidade Estadual Paulista, 1993 – (Prismas), p. 28

revista *Realidade*, pode-se observar, nos muitos dos temas enumerados por Cláudio N. P. Coelho, uma certa afinidade com as questões levantadas pela contracultura. Entre os temas estão a preocupação com a educação sexual, o conflito de gerações, a juventude brasileira, o uso de drogas, etc. Também na *Revista Civilização Brasileira* é possível perceber o registro dessa tendência. Em 1967, Leandro Konder escreve o artigo “A Rebeldia, os Intelectuais e a Juventude”, em que ele parte da premissa de que a cultura, nesse período, vivia sob o signo da rebeldia.

Acho que agora já é possível fazer um balanço do significado do inconformismo na crise da intelectualidade ligada à esquerda. Com certeza, o comentário de Marcelo é esclarecedor. A esquerda não foi capaz “de dar conta das contradições das sociedades de classes contemporâneas”, ou seja, entre outras coisas, ela não foi capaz de dar conta da aspiração por uma liberdade ampla. Os partidos de esquerda relegavam a liberdade individual a segundo plano, considerando-a uma aspiração “pequeno-burguesa”. Impunha-se ao jovem engajado uma dupla moral:

“uma moral privada defensora da liberdade sexual e das mudanças comportamentais, e uma moral pública para a qual as questões comportamentais dizem respeito a uma ‘ideologia pequeno-burguesa’ incompatível com a prática revolucionária.”³⁸

A revolução do comportamento não foi assumida pela esquerda. Nesse sentido, havia uma limitação à modernidade, pois a transformação dos costumes ficava restrita à moral privada. Na ocupação da “Maria Antônia”, a revista *Realidade*, em uma reportagem sobre o fato, destacava que nas salas de aula, transformadas em dormitórios, não havia lugar para casais de namorados.

A contracultura veio dar vazão a essa ânsia de liberdade individual. Ela poderia até ser pequeno-burguesa, mas não era desprezível. Não se pode encarar a contracultura somente como consequência da repressão do governo militar que teria fechado as possibilidades de revolta política. Também a esquerda não dava conta de canalizar essas aspirações de revolta. Tratava-se de uma necessidade real, já que a racionalização da

³⁸ RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Ed. da Universidade Estadual Paulista, 1993 – (Prismas), p. 140.

sociedade segundo o critério subjetivista criava uma atmosfera de desconfiança diante de qualquer instituição social. Uma vez que a tradição estava totalmente sepultada, quem poderia garantir essa ou aquela instituição? A contestação contra tudo e contra todos era inevitável.* A diferença em relação ao nosso momento é que, naquele período, os jovens libertos da tradição ainda não tinham interiorizado a mitologia da modernização racionalizadora de cunho economicista, ou da razão instrumental.** Aqueles jovens estariam vivendo um momento de experiências libertárias, daí porque tanto Sartre quanto Nietzsche faziam sentido. O jovem experimentava uma liberdade em que o peso de uma mitologia era muito pequeno, algo próximo do super-homem nietzschiniano.

Lógico que essa rebeldia irrefreada representava um perigo até mesmo para a esquerda. Konder, no mesmo artigo já citado, mostrava quais eram os riscos. Seguindo uma paráfrase de Mota:

“E, como exemplo, os descaminhos a que pode levar a rebeldia mal orientada, levanta questões sobre formulações dos ‘rebeldes’ Paulo Francis, Carlos Heitor Cony e Glauber Rocha, ‘três batalhadores da cultura brasileira’. As formulações dos três surgem, em parte, inaceitáveis por veicularem, no limite, posições conformistas, ou românticas (o livro de Cony trata de um quarentão de família burguesa que se transforma em guerrilheiro; Konder critica a opção suicida final do herói) ou irracionalista (a crítica se dirige a *Terra em Transe*). A crítica a este último já revela uma nova faceta: às posições esquemáticas

* Eric Hobsbawm, em seu prefácio ao *Manifesto Comunista*, ao mostrar a atualidade o texto de Marx e Engels, afirma: “Again, before the 1960s the Manifesto’s announcement that capitalism brought about the destruction of family seemed not to have been verified, even in the advanced Western countries where today something like half of all children are born to or brought up by single mothers, and half of all households in big cities consist of single persons.”(p.18) O historiador faz referência a um trecho em que Marx e Engels enfatizam que a burguesia como classe revolucionária revoluciona também as relações pessoais: “(capitalism) has put an end to all feudal patriarchal, idyllic relations (...) It has drowned the most heavenly ecstasies of religious fervour, of chivalrous enthusiasm, of philistine sentimentalism, in the icy water of egotistical calculation. (...) The bourgeoisie has torn away from the family its sentimental veil, and has reduced the family relation to a mere money relation. (...) The bourgeoisie cannot exist without constantly revolutionizing the instruments of production, and thereby the relations of production, and with them the whole relations of society.”(pp. 37-38) In: MARX, Karl & ENGELS, Frederick. *The communist manifesto*. (Introdução de Eric Hobsbawm). Nova York: Verso, 1998.

** Nesse caso, sou inclinado a ver com ceticismo a análise que Lyotard faz da nossa condição, quando fala na falência das metanarrativas. Suspeito de que haja sim, hoje, uma metanarrativa da racionalização. Não sei, é somente uma hipótese a ser discutida.

do período anterior começavam a se contrapor posições francamente irracionais, em nome de uma visão alegórica da realidade.”³⁹

Como temia-se, a rebeldia e a não compreensão da realidade levaram uma parte dos intelectuais ao irracionalismo. A coruja só alça vôo ao entardecer. Os intelectuais não tiveram instrumentais para avaliarem o que estava ocorrendo. Marcelo comenta:

“No período entre 1964 e 1968, quando se começava a implantar uma produção e comercialização de bens artísticos e culturais que merecesse o nome de “indústria cultural” (só a partir desse período é que se pode falar numa indústria cultural brasileira, inclusive com amplo apoio do Estado, conforme demonstrou, por exemplo, Renato Ortiz (p.38-149)), parece ter havido um relativo vácuo cultural, para usar o termo de Schwarz. Esse vácuo teria sido gerado, em nosso entender, pela supressão da ideologia populista, já incompatível com o capitalismo brasileiro, sem que estivesse completamente consolidado um novo modelo ideológico burguês para substituir o anterior.”⁴⁰

Minha hipótese parte daí, da idéia da supressão da ideologia populista. Até 64, esquerda e direita tinham o mesmo solo comum - o populismo. Nesse caso, a luta cultural, política, econômica se dava nesse ringue. Com o golpe militar, o governo se colocou fora de alcance, ele não estava no mesmo ringue da esquerda. Se na política o PCB resolve forçar a volta do governo para a luta via espaço institucional democrático, na cultura, de forma paralela, no primeiro momento, insiste-se no instrumental do nacionalismo. É lógico que esse imaginário ainda tem algum apelo, se não o governo militar não teria implantado a censura. Mas essa forma de luta cultural estava deslocada, na medida em que o governo optava pelo ideário subjetivista-racionalizador disseminado pela indústria cultural. Bem, aí o embrólio ou embrulho é completo, porque a produção artística cultural vai ficando cada vez mais dependente da indústria cultural, que naturalmente limita a influência da mensagem. A censura, a repressão, os desaparecimentos entram na histórica como forma de dinamizar esse processo que era lento e o governo militar não podia esperar. Uma cultura baseada na indústria cultural e na racionalização subjetivista só poderia dar certo se houvesse uma contrapartida econômica. Aliás, já que o governo era tecnocrático, somente o sucesso econômico poderia justificá-lo. Como Marcelo enfatiza:

³⁹ MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. S. Paulo: Ed. Ática, 1994, p.221.

⁴⁰ RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Ed. da Universidade Estadual

“Ainda não estava consolidada a reelaboração da hegemonia (cultural, política e econômica) da burguesia brasileira após o golpe, o que só viria a ocorrer na medida em que se fosse fazendo visível a recuperação econômica do país, que era o eixo da nova ideologia de ‘segurança e desenvolvimento’ e que possibilitava a utilização pela indústria cultural do modelo ‘nacional-popular-de-mercado’”.⁴¹

Até o milagre econômico, o governo militar precisava “segurar a onda”. Nesse sentido, a indústria cultural teve um papel destacado nessa luta cultural, muitas vezes subestimado na época. Por razões já levantadas, demorou-se a questionar a cultura de massa. Embora Ortiz diga que ela só será polemizada no final da década, muitos intelectuais já se manifestavam a seu respeito, se bem que sem ainda entender plenamente o que a indústria cultural representava. Acompanhando artigos publicados na *Revista Civilização Brasileira*, é possível perceber como se estabelecia a polêmica em torno da indústria cultural.

Cultura de massa: culpada ou inocente?

Na verdade, a *intelligentsia* foi empurrada em direção ao questionamento da cultura de massa, se bem que tardiamente. Em resumo, vivia-se um período de transição, na medida em que o primado da “conscientização popular” entrava em descrédito. Um modelo de sociedade, no qual se previa a participação da massa, estava sendo desarticulado em detrimento de uma participação permitida apenas no nível do consumo e da oferta de mão-de-obra. No plano crítico, iniciava-se um período que Mota chama de ‘revisionista’. Acompanhando alguns artigos publicados ao longo da existência da *Revista Civilização Brasileira*, nota-se um esforço fora do comum para apreender melhor o que seria “cultura popular”, cultura de massa e a relação entre o intelectual e o povo, agora mediada pela indústria cultural.

Mota cita um artigo interessante, “Teatro do trabalhador e teatro de massas” de Luiz Izrael Febrot, que, de certa forma, sintetiza o esforço em se preservar a face crítica do conceito de cultura popular. Lendo a citação sob outro viés, é possível perceber como a dificuldade em rearticular os critérios críticos anteriores acaba por não deixar outra opção a

Izrael Febrot senão a de tocar na questão da indústria cultural. Sua preocupação inicial é com a cooptação do “circuito popular”, essencial, politicamente falando, por sua abrangência. De certa forma, ele reluta em abandonar idéias anteriores e se perde nas propostas. Sua análise do *popular* parece apreender a complexidade do esforço. Falando sobre o teatro, ele lembra:

“povo, para esta definição, não é exatamente o conjunto da população. São as camadas trabalhadoras. É por isso que o seu ponto de vista, por ser o da maioria, é o de Nação, embora não seja de todos. Pode, eventualmente conflitar com determinados segmentos aliados da população, como não poucas vezes acontece entre os trabalhadores em geral e o proletariado e campesinato em particular e quase sempre com as classes retrógradas.”

A conclusão, então, a que ele chega é a de que “está quase tudo por se fazer”. Não que ele saiba exatamente o que fazer, a não ser propor a rejeição da indústria cultural e a pesquisa do que seria o gosto popular:

“para ela (a indústria cultural), a arte não é uma oportunidade para vender mercadoria, mas é a própria mercadoria. E como tal, fica sujeita às leis do mercado, ao jogo da oferta e procura e sua eficácia mede-se pela sua rentabilidade. Ora, os promotores da indústria cultural valem na medida de sua capacidade de venda... o teatro não deve ignorar essa realidade, mas combatê-la.” Apesar disso, ele reconhece que a divulgação de uma obra “depende da acolhida que lhe dispensar a máquina cultural..., está na absoluta e unilateral dependência dos detentores da engrenagem -, do diretor do jornal, do dono da editora, do *marchand*, do empresário teatral e produtor cinematográfico.”

Qual a solução? Investigar esse público:

“Sabemos que ele gosta de Mazzaropi. Não vai aí nenhuma aceitação do mau gosto popular nem de transigência com vistas ao êxito rápido e fácil. Registramos que é preciso investigar o estilo nacional, estudar a evolução deste estilo, sem ater-se, porém, incondicionalmente a ele...”⁴²

⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 95.

⁴² MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ed. Ática, 1994, p. 225-229.

É interessante notar como Izrael fica dando voltas e não sai do lugar. Ele condena a cultura de massa, mas reconhece sua importância crescente e propõe a investigação do público, como se a cultura de massa sufocasse as genuínas manifestações populares. Mas até que ponto no “circuito popular” urbano e de massas podem-se encontrar outras necessidades ideológicas que não as satisfeitas pela cultura de massa? Além disso, ser condescendente com os filmes de Mazaropi, acreditando que eles expressam os interesses do povo, não é ceder à própria indústria cultural? Aliás, a tentativa de investigar “o povo” a partir de Mazaropi é um contra-senso, afinal nada está mais ligado à cultura de massa do que seus filmes.

Sem dúvida, o autor do artigo se perdeu na aversão simplista da cultura de massa. Era necessário ultrapassar este ponto de vista. Nesse caso Ferreira Gullar tinha avançado um pouco mais, num ensaio de 1965, publicado na *Revista Civilização Brasileira*, cujo título era “Problemas estéticos na sociedade de massa”. De certa forma, encontramos em seu texto alguns conceitos críticos que ainda estarão em vigência no circuito letrado e crítico durante a década seguinte. A base do seu pensamento é o postulado de que a arte não está desvinculada do plano social. Lemos:

“...ela (a arte) não deve estar desligada da realidade concreta do mundo. “Uma constante das tendências estéticas ditas de vanguarda é apresentar a arte como um atividade que nada tem a ver com os problemas sociais e, mesmo, tira desse alheamento a sua autenticidade. Seria simples demais afirmar que o artista... seu afastamento resulta de uma busca da ‘verdadeira vida’, do sentido profundo da existência. Correto é compreender que a sua visão da realidade é que é falsa, pois desconhece que não se chega ao permanente senão através do circunstancial, e que os homens, como os valores, são entes sociais e, portanto, políticos.”⁴³

A partir daí, ele encara a questão da indústria cultural. Tentando apreender o fato dialeticamente, Gullar reconhece que a possibilidade de reprodução da arte pode finalmente libertá-la de seu caráter elitista. Portanto, a arte teria a obrigação de encarar os novos meios de apreensão e comunicação da realidade. Ele vai além de um julgamento simplista da questão. Ele afirma:

⁴³ GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: Editora

“Mas como escrever para uns poucos, agora, quando milhões poderiam se interessar? É a própria sociedade de massa, é a presença ativa do povo que põe em questão as artes de elite, como põe em questão a própria elite com seus valores materiais e espirituais.”⁴⁴

Não que a questão da cultura de massa não fosse problemática. O autor reconhece seu esquematismo, tem consciência do seu caráter conservador, na medida em que a arte de massa repete conceitos estabelecidos nas camadas superiores. Por outro lado, tal arte poderia também desempenhar um papel de destaque na sociedade. Gullar dá como exemplo o que ocorreu na guerra fria. Os EUA carregaram tanto seus filmes ideologicamente com o conceito capitalista de liberdade e com a idéia da autodeterminação dos povos, que quando eles violaram tais ideais na guerra do Vietnã, houve uma pressão interna para que o governo mudasse de atitude.

Além disso, a indústria cultural altera a percepção do público. Os meios de comunicação de massa, para serem rentáveis, têm necessidade de preencher seus espaços. Paradoxalmente, esse meios utilizam uma linguagem sintética que diminui o tamanho ocupado por seus programas ou textos, daí a necessidade de um maior acúmulo de matéria. Há uma aglutinação de elementos díspares, criando uma espécie de “museu imaginário”. Tomando como exemplo a TV, Gullar afirma:

“...apresentação aparentemente caótica, põe em choque elementos distanciados revelando-lhes a secreta identidade e, assim, contribui para formar no espectador uma complexa visão de seu próprio mundo. E isso é tanto mais importante quando essa experiência é vivida, simultaneamente, por milhões de pessoas, o que contribui para formar uma espécie de semiconsciência comum, substrato para uma eficiência cada vez maior da comunicação com a massa.”⁴⁵

Ainda seguindo Gullar, pode-se pensar em duas conseqüências: a) a crescente anulação da crítica; b) a mudança da qualidade no memorialismo humano. A primeira, acredito que é óbvia. A propaganda explora bem esse recurso: o acúmulo de informações sobre determinado produto gera no público uma noção de qualidade. O crítico torna-se dispensável. Pensando em bens culturais: entre a nota crítica e uma boa *vernissage* em que

Civilização Brasileira S.A, 1969, p. 95.

⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 101.

compareçam pessoas renomadas da mídia, com certeza qualquer galeria de arte preferirá a segunda alternativa. A preocupação não é com a qualidade da obra, mas com a necessidade de vender a obra, custe o que custar. Quanto à memória, a cultura de massa tem como substrato uma semiconsciência comum. Para o homem nascido no meio rural, a memória repousa nos momentos marcantes de sua infância, que é pessoal e praticamente incomunicável. Contudo, para os nascidos em sociedades em que a cultura de massa predomina, isso não ocorre com a mesma intensidade. Parte da memória deles é acumulada a partir de histórias de super-heróis, programas de televisão, quadrinhos, músicas. Essa experiência pode ser lembrada a qualquer momento e dividida socialmente por indivíduos que viveram a mesma época. Além disso, essa produção foi gravada de alguma forma mecanicamente. Não cabe perguntar se isto é arte. Elas se incorporam de tal forma à vida das pessoas que não é possível ignorá-las. Gullar nos lembra:

“Mas é precisamente essa impossibilidade de se distinguir entre a obra e as circunstâncias, entre a arte e o dia-a-dia que caracteriza a arte de massa - arte essencialmente de *consumo*. Ela antes é fato, vida, emoção, experiência de agora. Depois vira arte: depósito de experiências coletivas.”⁴⁶

Em outras palavras, é impossível ao escritor ou outro produtor cultural qualquer fazer o seu trabalho sem levar em consideração a cultura de massa: “O romancista de hoje, não só está impedido de ignorar a concorrência daquelas formas de “literatura” de massa, como é levado a adotar, na realização de sua obra, recursos técnicos que pertencem às artes de massa.”⁴⁷ É somente entendendo bem o que é a cultura de massa, e sabendo aproveitar-se dela, que as artes como poesia, pintura e teatro poderão ampliar a sua área de influência, mas, segundo o autor, isso só ocorrerá se elas se voltarem para uma problemática coletiva e atual.

Até agora estivemos acompanhando o pensamento de Ferreira Gullar. Fazendo um balanço, pode-se dizer que esta é uma proposta de meio termo, que praticamente define a estratégia do “circuito letrado” crítico. Suas idéias são claramente de esquerda, seguindo inclusive o direcionamento do PCB, na medida em continua a valorizar o nacional. Não há

⁴⁵ *Idem, ibidem* p. 111.

⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 112.

como e nem por que evitar os meios de comunicação de massa. Eles são apropriados a uma sociedade inclusiva e democrática. Mas é óbvio que há perigos. A dita cultura de massa, ao mesmo tempo que coloca a informação ao alcance de todos, rapta o espaço público, pois a informação é de utilidade pública, sendo que os meios são privados e atendem a necessidades econômicas de empresas editoriais e jornalísticas. O que Gullar propõe é uma certa resistência de dentro. Instalado dentro da indústria cultural o escritor deveria reforçar no conteúdo e na forma da obra artística seu caráter público e coletivo.

Embora Gullar aponte os limites da cultura de massa, sem dúvida nenhuma ele manifesta uma visão otimista. Mota, comentando o texto de Gullar, reconhece que ao escrever seu texto em 1965, o poeta-ensaísta não levou em consideração o possível fechamento da sociedade de massas. Caso em que se torna difícil ao artista utilizar a indústria cultural de forma libertária:

“Vê-se o quanto se reduziram as alternativas para o debate e ‘abertura’ criativa pela sociedade de massas: o problema do *controle social* passou a impor-se mais duramente numa sociedade desse tipo, reduzindo o espaço mínimo vital para o desenvolvimento da crítica.”⁴⁸

De qualquer forma, é importante perceber o discurso de Gullar como uma espécie de diagnóstico. Se compararmos a produção literária do período, veremos que os escritores estão às voltas justamente com esse paradoxo: por um lado uma impossibilidade de não se levar em conta a cultura de massa, por outro a dificuldade de assimilá-la de forma crítica.

Um outro ponto de vista, mais duro, mas nem por isso menos lúcido, será manifestado num ensaio de Schwarz, em que ele comenta um artigo publicado em 1967. Tratava-se de uma entrevista, em que o maestro Júlio Medaglia⁴⁹ inquiria um grupo de música de vanguarda sobre seu trabalho. Num determinado momento, Rogério Duprat comentava, referindo-se ao “nacionalismo musical” do Brasil:

⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 117.

⁴⁸ MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ed. Ática, 1994, p. 239.

⁴⁹ MEDAGLIA, Júlio. “Música Não-música Anti-música” in *Suplemento literário* do jornal *O Estado de São Paulo*, de 22.04.67, p.5.

“Citamos Décio Pignatari em declarações feita neste mesmo Suplemento: “& o que vemos de novo em andamento é o processo de provincianização da cultura & não é à toa que certos trechos do “Bicho” lembram o “Juca Mulato”& na capa da revista “Civilização Brasileira” lá está aquele pescador dos velhos bons tempos & a rede de nylon presa 7 vezes menos, não apodrece, não precisa cercar & os grandes países pesqueiros com barcos - fábrica & “SONAR” para localizar cardumes, são os maiores interessados em financiar o nosso folclore...!”

Há uma interessante confusão entre modernização econômica e cultural, como se a mudança de paradigma ideológico da cultura pudesse mudar a condição de dependência do país. Implicitamente, os vanguardistas pareciam afirmar que ao aceitar o consumo, a sociedade tornava-se moderna. Em concordância com isso, Damiano Cozella, na mesma entrevista, definia assim o projeto artístico da vanguarda:

“...parta do consumo, claro. Qualquer ponto onde música possa ser consumida. E faça sinfonias, jingles, trilhas sonoras, arranjos, samba e ie-ie-iê, concertos para piano. Qualquer tipo de mensagem, já porque, nas condições atuais, você nem ninguém sabe qual é a mais importante, nem é pra se saber. Não são todas úteis? Mas atenção aos desígnios do cliente, que ele tem sempre razão!...”

Resumindo:

“...daqui pra diante, há um critério sólido com que se operar: consumo é venda e o que não é vendável está perdido. Ponto.”

E Rogério Duprat, que participava da entrevista, adicionava:

“...com a liquidação do artesanato, ou a coisa é assim ou é suicídio. “Objeto único” só é solicitado pra quem pode pagá-lo...Consumo de “arte” é compra de “status”. Um grupo inferior-rural de consumo, consome em “arte”, folhas velhas de revista, Tônico e Tinoco... Significados se evidenciam ao nível do consumo, e basta...“Participação da massa (de que já tanto falamos) é a unificação dos dois estágios do processo: você acaba não sabendo quando acaba a produção e começa o consumo; é tudo uma coisa só - produzir consumindo, consumir produzindo.(...)”

Na verdade, seria muito simplista definir os vanguardistas como mal-intencionados. Antes tratava-se de uma das respostas de parte da intelectualidade à crise de paradigmas críticos depois de 64. Mota observa que se desenvolvem dois pólos: um marcado pela orientação rígida de um marxismo cristalizado e simplista; outro organizado pelas noções de ruptura e descontinuidade do processo histórico. Assim:

“Ante a impossibilidade de organizar o mundo social e manipular o processo histórico, frações da intelectualidade de esquerda deixavam-se penetrar de teorias impossibilistas relativizadoras. O processo histórico tornava-se penoso à *intelligentsia*;urgia pulverizá-la para torná-lo suportável, da mesma forma que era necessário - para a primeira tendência - reduzi-lo a esquemas simples e lineares para torná-lo pretensamente utilizável.”⁵⁰

Roberto Schwarz consegue precisar em que pólo os vanguardistas se encontram no artigo “Nota sobre Vanguarda e Conformismo”, que é uma resposta à entrevista mencionada. O crítico percebe uma mistura entre veneração e desprezo pelo consumo, numa espécie de posição intermediária e ao mesmo tempo polêmica. Ao reduzir a arte ao *status*, os compositores se referem claramente ao público pretensamente “ilustrado” e ao da “alta cultura”, mas fazem-no com uma certa crueza e cinismo que deixa implícita uma crítica velada. Seguindo as observações de Schwarz, é possível compreender em que termos se dava a recepção/produção de textos que renunciavam a qualquer espécie de resistência política.

Antes de mais nada, Roberto Schwarz é direto e dá nome aos bois: “a entrevista gira em torno da industrialização e dos *mass-media*.” Daí ele aponta a confusão em que se mete a vanguarda: “sabe-se que progresso técnico e conteúdo social reacionário podem andar juntos”.⁵¹ Em outras palavras, a vanguarda não é capaz de distinguir isto. Para tais compositores, o progresso técnico já é uma forma “progressista” de interferir na sociedade. Reacionário é quem fica defendendo a produção artesanal. Conseqüentemente, o *mass-media* (como expressão da técnica) é o seu ícone. O questionamento da forma ou do conteúdo se dá segundo as necessidades da distribuição e sua demanda. Assim, o sucesso

⁵⁰ MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ed. Ática, 1994, p. 248-249.

⁵¹ SCHWARZ, Roberto. “Nota sobre vanguarda e conformismo”. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 43.

de público passa a ser o parâmetro. Esse tipo de arte pode finalmente se vangloriar de ter conseguido chegar no ponto em que as esquerdas sempre desejaram estar, ao “lado do povo”. Schwarz arremata:

”Competência e sucesso são uma coisa só. É como se finalmente estivesse anulada a distância entre a vanguarda e o popular, entre cultura “séria” e de consumo.”⁵²

Nesse caso pode-se perguntar, o que haveria de crítica nessa postura? Há uma espécie de investida contra a *Haute Culture* e ponto. Schwarz aponta o engano:

“A melodia é democrática, é como se quisessem liquidar a cultura de classe, colocar a comunicação a serviço da massa. Mas a frase é falsa, pois insiste na captação do ouvinte e omite a do capital, sem lembrar que a própria rádio é capital também...Há tendência, parece, de conceber revolução e revolução cultural como processos eletrônicos.”⁵³

O cerne crítico-cínico da postura desses compositores de vanguarda aparece com toda força quando Schwarz entra na contradição em que eles se metem. A questão é que “os mass-media são parte de uma constelação em que o elemento “artístico”, na sua acepção tradicional, está minado, seja porque sustenta posições e linguagem do individualismo burguês, desmentidas no interior do próprio capitalismo, pela socialização parcial da produção, seja porque não vende.”⁵⁴ Trocando em miúdos, a posição vanguardista parece agressiva na medida em que ela expõe o caráter massificante da arte atual. Os músicos entrevistados por Medaglia fazem questão de frisar que a arte é produzida para a massa, e dessa forma, conforme Schwarz, eles negam o “individualismo burguês”. É uma espécie de “bofetada” no rosto da pequena-burguesia, que finge usufruir algo de sublime numa obra de arte que já não tem nada de artesanal. É puro *status*. Isso fica muito claro.

Já que não vender “pifa” o artístico, o vanguardista prefere esse tipo de crítica cínica que se reduz muito mais ao gesto do que propriamente ao conteúdo da obra. Só que a realização plena dessa opção acaba sendo o mercado, no qual o individualismo não conta mais nada e o critério passa a ser o consumo e a venda. Daí a pergunta de Schwarz:

⁵² *Idem, ibidem*, p.44.

⁵³ *Idem, ibidem*, p. 46 e 47.

“Vendeu-se, está criticando, ou vendeu-se criticando?” Ou seja, a aparente crítica não existe. A Vanguarda só fortalece o sistema sócio-político: a vitória de tal arte é alcançada na integração capitalista.

Nesse contexto, de perspectivas um tanto quanto confusas, Mota considera o artigo “Nota sobre vanguarda e conformismo” como divisor de águas nas discussões de como lidar com a cultura nacional. Schwarz não se entrega nem ao marxismo linear e esclerosado que dominava a esquerda, nem àqueles que faziam apologia fácil ao progresso técnico e ao consumo como se isso representasse progresso social. O crítico defendia o artesanal como forma de resistência. A diferença em relação a Gullar é que este ainda usava como referencial “o nacional”, além de elaborar certos critérios que poderiam (como de fato foram) ser acoplados à crítica elaborada dentro daquele marxismo simplista e linear. Não há qualquer programa de ação no texto de Schwarz, apenas crítica, mas que deixa perceber a complexidade do campo de recepção cultural, em que programas aparentemente de resistência política poderiam, na verdade, promover a integração entre a cultura e o capitalismo.

Pode-se ter a dimensão da dificuldade de estabelecer os parâmetros quando se considera o balanço que Marcelo Ridente faz da polêmica entre os vanguardistas e Schwarz. O crítico aponta que se por um lado havia uma certa ingenuidade na adesão dos vanguardistas (e por extensão dos tropicalistas) à indústria cultural, havia também uma certa ingenuidade romântica por parte dos estetas que propunham o artesanal, acreditando que numa sociedade capitalista modernizada seria possível manter “um bom grau de independência, ante o ‘aparelho tecnológico e econômico’ da indústria cultural.”⁵⁵

Entre a cruz e a espada. A produção artística tenta escapar do impasse sem sucesso. Tomemos a música popular como exemplo. Logo depois do golpe, a música engajada, herdeira da atuação dos CPCs, pretendia mobilizar o “povo” ouvinte (os estudantes), como as músicas de Geraldo Vandré. Com as devidas ressalvas, esse tipo de arte era uma espécie de concretização das idéias de Ferreira Gullar. As músicas assimilavam a indústria cultural e a utilizavam de forma política. Eram esquemáticas, talvez abusassem um pouco das figuras do Brasil arcaico. Para os produtores desse tipo de manifestação, a música da

⁵⁴ *Idem, ibidem* p. 46.

⁵⁵ RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Ed. da Universidade Estadual Paulista, 1993 – (Prismas), p. 89.

cultura de massa era condenada quando não apresentava conteúdo político, nesse caso era “alienada”, ou na medida em que descaracterizasse a cultura nacional, como as canções do tipo iê-iê-iê. Contudo, a canção engajada começou a ser criticada, devido a sua pobreza estética. Vale a pena considerar um resumo das críticas apresentado por Marcelo Ridenti:

“A proposta de uma cultura nacional e popular buscava recuperar elementos de correntes estéticas diversas, como o existencialismo engajado sartreano e o modelo brechtiano, mas acabava gerando um tipo de arte muito próximo do ‘realismo socialista’ do período stanilista na URSS, avesso a inovações formais e expressando uma simpatia pelos oprimidos, uma identidade com a miséria humana que não se transformaria num sentimento de solidariedade ativa com os trabalhadores no sentido da ruptura da alienação a que são submetidos, mas sim numa espécie de compaixão filantrópica e conformista por parte do público, composto, no caso brasileiro, por um restrito círculo detentor do acesso à cultura, especialmente depois do golpe militar. O violeiro, o boiadeiro, o camponês, o favelado, evocados nas canções, nos filmes, nas peças teatrais, celebrados nas artes em geral, eram vistos com empatia pelo público das camadas intelectualizadas urbanas. Haveria uma identidade desse público contra a opressão sobre os deserdados da terra, sem que se desse conta da parte que ele próprio tomaria, direta ou indiretamente, na manutenção da ordem vigente, inclusive como relativamente beneficiado pelo modelo econômico.”⁵⁶

Lógico que haveria uma outra opção, oposta, - a dos vanguardistas, que se preocupavam demais com a forma. Digo opção por “retórica”. A esquerda não queria ver a vanguarda nem pintada de ouro. Afinal, os vanguardistas passavam por cima do nacional, preocupados com o internacional-universal de exportação. Além disso, como demonstra a entrevista de Júlio Medaglia, a vanguarda redundava na aceitação irrestrita da indústria cultural. Sobra pouca coisa, e uma pitada de desespero.

Os artistas voltam-se então para o básico: questionar sua função e tentar entender esse público-massa. Nesse sentido, tentou-se um pouco de tudo, o filme *Opinião Pública* de Arnaldo Jabor procurava flagrar quem era esse “povo”; *Terra em Transe* de Glauber Rocha questionava o papel do intelectual; a peça *Os fuzis da Senhora Carrar*, encenada no TUSP, fazia uma exortação à luta armada; a peça *Roda Viva* José Celso agredia o público.

⁵⁶ *Idem, ibidem*, p. 84-85.

Como última alternativa, sempre restava ao artista “enfiar a viola no saco” e se envolver na lutar armada – ou se calar.

Perdidos no espaço – A crise

O subtítulo dá uma boa definição para o episódio da vida intelectual do Brasil, compreendido entre os anos 64-68. O impacto na literatura é considerável. Como se não bastasse uma crise de parâmetros na literatura, no início da década, quando a cultura começa a ser encarada como palco de lutas políticas e libertárias, agora ocorre uma crise dentro da crise. A alteração do imaginário populista pelo regime militar, via indústria cultural, significava o descolamento entre cultura e política. Contra isso, os intelectuais lutaram de todas as formas, e os escritores também. Quando tornou-se claro que o estético era impotente diante da política, a literatura, finalmente, recupera um lugar na cultura brasileira, sobretudo a prosa, que tornou-se um espaço privilegiado para se fazer um balanço crítico do intelectual, balanço muitas vezes amargo e melancólico.

No começo da década de 60, a ficção já tinha sido atropelada pelas outras manifestações culturais, que foram privilegiadas no processo de politização das massas. Renato Franco, resume dessa maneira a situação:

“Esta politização da cultura privilegiou as formas de expressão mais adequadas ao consumo coletivo, como a música popular – cuja divulgação começava a ser feita por quase todo o país pela televisão -, o cinema e o teatro. À literatura, dada sua fruição quase que estritamente individual e solitária, restou um papel de menor destaque – todavia, ainda significativo.”⁵⁷

Diante da sedução da esquerda e de seus pressupostos ou do formalismo concretista, os escritores estavam procurando uma forma mais adequada à prosa. Na poesia havia basicamente dois caminhos, ou a poesia revolucionária, ou a concretista. No caso da prosa, tanto uma vertente quanto outra era complicada. Os concretistas, pela análise que faziam da realidade, propunham uma mensagem rápida, condensada, daí o motivo de valorizarem o poema ou as manifestações visuais, algo um pouco difícil na prosa. Por outro lado, para

⁵⁷ FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: A festa*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998. (Prismas), pp. 27-28.

realizar uma ficção “popular revolucionária”, próxima do “povo”, o texto não poderia alcançar altos vãos experimentais, ou seja, o escritor deveria renunciar o que se considerava como a essência do fazer literário: a linguagem. Além disso, mesmo que conseguisse fazer um prosa esquemática, seu efeito revolucionário seria bastante restrito, já que um romance ou conto são textos altamente sofisticados, restritos a um público não apenas alfabetizado, mas educado no prazer da leitura e de um tipo de leitura mais elaborado. Ou seja, a prosa não permitia uma mobilização imediata. Nesse sentido, fazia sentido o uso da literatura de cordel pelos CPCs, mas essa não era uma saída “literária”.

A crítica também não ajudava muito. Postulava é certo, a manutenção de um alto padrão estético. Antonio Candido, por exemplo, rejeitava o utilitarismo artístico. Isso fazia sentido, mas não dava respostas ao fazer literário, na medida em que havia uma pressão de nivelamento por baixo da prosa, quer seja pela preocupação de um engajamento político, e portanto, por uma linguagem mais próxima do povo, quer seja pelo uso da cultura de massa, como postulava os concretistas. Acredito que a literatura, na década de 60, vive um período de crise, pois significa um rompimento com os pressupostos estéticos do modernismo, sobretudo na impossibilidade de veicular a negatividade artística. Isso explica até porque, ainda hoje, tendemos a valorizar e a pesquisar os textos anteriores à década de 60. Quando nos deparamos com algum estudo sobre o romance pós-60, geralmente o tratamento é sociológico ou histórico, mas dificilmente estético.

Pois é, os poucos intelectuais que ainda se preocupavam com a prosa já estavam no “mato sem cachorro”, quando a crise de 64 veio complicar ainda mais o já conturbado panorama literário. Vou fazer uma recapitalação rápida dos problemas colocados pelo golpe militar aos artistas, levantando os fatores que determinarão, de alguma forma, as constantes ficcionais pós-64.

Vejamos, logo após o golpe, como forma de reação, os produtores culturais ligados à esquerda reafirmam com maior vigor a linha do nacional-popular, nas canções, peças de teatro, etc. Consagra-se, a partir de então, a mitologia do *dia em que virá*, tema caro à esquerda, na medida em que tal ideário supre a necessidade de consolação coletiva. Aos poucos, essa produção cultural vai perdendo a força, devido a frustração crescente dos intelectuais diante da permanência da ditadura militar e da constatação de sua impotência diante do regime. Começa um período de crítica radical. Mota localiza o período de

radicalização no biênio 67-68. Nas artes, o acirramento da crise do papel do intelectual se traduz em três posturas diferenciadas. A primeira, e talvez a que está na raiz das outras, tem a ver com a *frustração política* o que implicou na *revisão e autocrítica do papel do intelectual*. Nesse caso, o depoimento de Glauber Rocha sobre *Terra em Transe* é esclarecedor:

“É, aliás, uma parábola sobre a política dos partidos comunistas na América Latina. Para mim, Paulo Martins (protagonista do filme) representa, no fundo, um comunista típico da América Latina. Pertence ao Partido sem pertencer. Tem uma amante que é do Partido. Coloca-se a serviço do Partido quando este o pressiona, mas gosta também muito da burguesia a serviço da qual está. No fundo ele despreza o povo. Ele acredita na massa como fenômeno espontâneo, mas acontece que a massa é complexa. A revolução não estoura quando ele o deseja e por isso ele assume uma posição quixotesca. No fim da tragédia ele morre.”⁵⁸

A percepção dos limites à ação cultural da esquerda expressou-se de duas formas: a *radicalização política* através da apologia da luta armada; a *agressividade* em relação ao público. No fundo ambas tendências tinham em comum um profundo inconformismo e a empatia para com a violência.

Aí estão os ingredientes para essa que eu chamei de crise dentro da crise: a mitologia do dia em que virá (baseada ainda no popular-nacional); a frustração política e a revisão do papel do intelectual; a radicalização política; a agressividade contra o público; tudo isso muito bem temperado pela influência crescente da indústria cultural. O escritor que já se achava sem parâmetros seguros, nesse momento, em que até mesmo a cultura engajada perdeu o pé, fica perdido entre posturas diferentes.

Nesse caso, pode-se considerar *Quarup* de Antonio Callado como uma espécie de livro-síntese desse momento. Renato Franco observa que o romance é excessivo,

“ao mesmo tempo lúdico, erótico, político – e também algo religioso –, além de longo. Aparentemente caótico e fragmentário, ele talvez resulte da dificuldade, partilhada afinal por todos os produtores culturais do período, de se constituir uma visão de mundo coerente, conforme já salientou o próprio Antonio Callado. Tal dificuldade atestaria o início de

⁵⁸ HOLLANDA, Heloisa B. & GANÇALVES, Marcos A.. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1995, 10^a ed., PP. 48-49.

uma verdadeira crise que abalaria, consideravelmente, o vigor das grandes visões de mundo que parecem mesmo não se adequar mais, de modo confortável, à complexidade e à dinâmica vigorosa da atual realidade social.”⁵⁹

O livro narra a história de Nando. Um jovem padre que vai lentamente passando por mudanças até se tornar um guerrilheiro. Ele experimenta cada uma das saídas possíveis a qualquer jovem com preocupação humanitária. Até o meio do livro, em que se dá a cena do ritual indígena que dá nome ao livro, Nando vai se envolvendo numa procura pelo Brasil primordial, que nos faz lembrar a procura por uma nacional-popular que só existiu enquanto abstração ideológica. A partir daí, ele experimenta a frustração: não há o Brasil dos índios, nem dos padres, não há o paraíso terrestre e nunca houve, ele tem de ser conquistado. Envolve-se, então, com os movimentos culturais ligados à esquerda, em especial com as ligas camponesas, em Pernambuco. Com o golpe militar, ele é preso. Nova frustração. Nando parte, então, para a descoberta do *eros*, de sua individualidade e do corpo. Ao final desse processo, ele novamente é preso e torturado. Após esse episódio ele parte para a luta armada.

Não é à toa que Renato Franco aponta para a caoticidade do texto. É como se o romance fosse um apanhado de todas as dificuldades ao fazer artístico-político. Até mesmo no que diz respeito à linguagem, o texto tenta reconciliar posturas opostas. Ao lado de uma narrativa cheia de ação, o que aproxima o texto da cultura de massa, há uma sofisticada elaboração da linguagem. Só não se observa em *Quarup* a agressividade. Mesmo a referência à luta armada é lírica, dado que o protagonista se envolve na guerrilha como um ato de amor por Francisca, uma espécie de Beatriz para Nando. A face agressiva, em que o autor ofende seu público, virá à tona com *Bar Don Juan* (1970). No romance, Callado manifesta uma perspectiva cética em relação à guerrilha, descrevendo os militantes como um bando de jovens intelectualizados de classe média freqüentadores dos bares da noite, que resolvem trocar as noitadas pelas armas.

Se por um lado a crise de parâmetros era profunda, por outro, a produção literária começava a experimentar um novo direcionamento e considerável florescimento. A

⁵⁹ FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: A festa*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998. (Prismas), p. 54.

frustração do intelectual gerou uma discussão quanto a sua própria identidade e daí a prosa tinha o que falar. Enquanto a produção cultural voltava-se para a mobilização social, a ficção se colocava a reboque do processo. No momento em que a *intelligentsia* necessitava fazer um balanço autocrítico, a ficção voltava com nova força, o que vai ocorrer de fato a partir da década de 70. Não que se conheça uma nova época dourada da prosa (a não ser que os parâmetros da crítica sejam mudados), afinal a ferida aberta da intelectualidade não deixava opções nada animadoras, chegando-se a postular, inclusive, a inutilidade da escrita. Na verdade, a prosa renasce com um certo vigor, só que dentro de uma construção de outra natureza. Franco afirma que “é bastante plausível pensarmos que, por volta de 1968, encerrou-se de fato um largo ciclo cultural cuja existência teve origem nos anos 30.”⁶⁰ Se ele localiza a mudança em 1968, pode-se pensar o interregno 64-68, como o período de transição.

Renato Franco sistematiza, nesse período, duas tendências literárias: o *romance de impulso político* – afinado com a atmosfera experimentada pela produção cultural do contexto; e o que ele chama de “*romance da desilusão urbana*”. À primeira tendência pertenceriam *Quarup* (1967) de Antonio Callado e *Pessach* (1967) de Carlos Heitor Cony. Quanto a obras como *Engenharia do casamento* (1968) e *Paixão bem temperada* (1970), ambos de Esdras do Nascimento; *Bebel que a cidade comeu* (1968) de Ignácio de Loyla Brandão; e *Curral dos crucificados* (1971) de Rui Mourão, estas poderiam ser consideradas como “romances da desilusão urbana”.

Tanto *Quarup* quanto *Pessach* giram em torno dos impasses que o fechamento do regime coloca ao intelectual. Ambos tentam dar uma resposta ao clima de frustração que se criou no período pós-golpe. O interessante é que a trajetória tanto de Nando quanto de Paulo Simões, o protagonista de *Pessach*, inicia-se com a procura da identidade individual. A questão política-social vai se colocando como condição *sine qua non* para o pleno desenvolvimento individual. Quando ocorre o fechamento do regime, ambos, preferem a luta armada ao não envolvimento, como se a identidade pessoal estivesse intimamente ligada à transformação social pela qual eles lutam. Como se a derrota significasse a desintegração da individualidade. Nesse caso, espaço público e espaço da subjetividade se equivalem.

⁶⁰ *Idem, ibidem*, p. 45.

Fora do ideário político, o “romance da desilusão moderna”, mostra a dissolução de instituições tradicionais e a perplexidade do indivíduo diante dessa nova realidade. Renato Franco resume essa tendência da seguinte forma:

“Em muitas dessas obras predomina a narração dos impasses e transformações experimentadas pela classe média urbana, particularmente a do Rio de Janeiro, que era então uma espécie de modelo de comportamento para o resto do país. Esses impasses decorriam das dificuldades de adequação, por parte de setores dessa classe, às novas exigências de atuação e comportamento requeridas pela rápida modernização – que abalava vigorosamente os hábitos e costumes até então sedimentados, gerando angústia e insegurança, ao mesmo tempo em que prometia, ainda que de modo fugaz, formidáveis possibilidades de autodesenvolvimento. Muitas delas narram a falência do casamento e o fracasso do indivíduo na nova situação, o que não deixa de ser uma manifestação do sentimento de desconfiança diante das transformações.”⁶¹

Por trás das duas tendências, há a desestruturação do indivíduo, expressão do alheamento social provocado pelo modelo subjetivista-racionalizador adotado pelo regime militar. Segundo Franco, por exemplo, em *Engenharia do Casamento*, a narração é feita através do diário, que implica uma subjetividade. Contudo, o narrador nada tem a dizer, o material do diário é dado pela informação jornalística. Já em *Quarup* Nando passa por constantes transformações, numa ausência de identidade fixa. No romance *Bebel que a cidade comeu*, a composição da narrativa se dá pela inclusão de materiais diversos provenientes de outros meios de comunicação. Como consequência de uma individualidade partida, a percepção teleológica entra em crise. O futuro sem revolução parece como algo dolorido a ser contemplado. Sem a estruturação linear e progressiva do tempo através do passado-presente-futuro, a preocupação recai no “aqui e agora”, numa espécie de presente eterno.

Esse modo novo de ver o mundo e a história tem a ver com a quebra da tradição como forma privilegiada de uma geração transmitir a outra sua experiência. Conforme diz Franco, “a ruptura da tradição implica a supressão da memória que, todavia, é a faculdade que nos permite constituir uma identidade.”⁶² Ao falar em “experiência” e “memória” é

⁶¹ *Idem, ibidem*, p. 28

⁶² *Idem, ibidem*, p. 33.

lógico que ele se refere, implícita e até explicitamente, a Walter Benjamin.⁶³ O rompimento com a tradição, conforme o pensador alemão, se expressa pela impossibilidade de transmissão da experiência de um indivíduo para outro ou de uma geração a outra. Nessa caso, não há mais lugar para o grande contador de histórias, o narrador por excelência, cujas experiências encantavam o ouvinte e lhe transmitiam sabedoria. A experiência é substituída pela informação. O jornal, um dos expoentes desse novo tipo de narrativa, está condenado a perseguir exaustivamente a novidade, não o estabelecido. Mas essa característica não se restringe somente a esse meio de comunicação, praticamente todos os produtos da indústria cultural estão de certa forma ligados ao primado da informação.

Lógico que o romance ou a prosa literária não está fora desse universo. Pelo contrário. Walter Benjamin observava justamente que o romance já manifestava essa nova maneira de encarar o mundo - fora dos eixos da tradição - afinal, o narrador do romance expressava a problemática constituição de um sujeito num mundo sem explicação. A diferença entre o romance e os produtos da Indústria Cultural é que no segundo caso a relação sujeito-mundo é dada como natural. O narrador do romance problematiza essa visão.

Nesse caso, ocorre algo muito interessante no período 64-68, os bens da indústria cultural começam a influenciar a prosa literária. Comentando o romance *Engenharia do Casamento*, Franco afirma:

“Retornemos, porém, ao romance: o modo impessoal, jornalístico, do estilo do relato contido no diário que estrutura o livro é, ele próprio, um sintoma da experiência literária daquele momento histórico. Ele revela o nascimento de uma sociedade da não-comunicação, ou antes, de um modo de existência social em que o jornal e a televisão – vale dizer, a Indústria Cultural – passavam a conhecer grande prestígio, a desfrutar de uma posição e de um alcance social privilegiado.”⁶⁴

Em outras palavras, Franco ressalta a influência da cultura de massa sobre o romance. Isso pode ser observado no peso do jornalismo em *Engenharia do Casamento*, no

⁶³ BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, Arte e Política*. (Obras escolhidas vol. 1), São Paulo: Brasiliense, 6ª. ed., 1992.

⁶⁴ FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: A festa*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998. (Prismas), p.33.

excesso de ações e peripécias em *Quarup*, emprego da montagem cinematográfica em *Bebel que a cidade comeu*, etc. Nesse caso, para se ter a dimensão do impacto da Indústria Cultural, voltemos a Renato Franco:

“É importante insistir nas conseqüências da adoção dessas técnicas literárias pelo romance pós-64, uma vez que elas causarão impacto no dos anos 70. Tal adoção, porém não significou um rompimento arbitrário com a herança romanesca oriunda do modernismo nem, como querem alguns críticos, provocou uma queda na qualidade literária das obras que as empregaram.(...) Contudo, os romances brasileiros pós-64 tenderam, em alguns casos, a desenvolver, pressionados pela conjuntura política quanto pelas peculiaridades de nosso processo de modernização, o que poderíamos denominar de uma espécie de ‘linguagem de prontidão’, adaptando uma expressão original de Walter Benjamin.

*Essa linguagem pretendia incorporar, para ainda causar impacto nos eventuais leitores e poder concorrer com o poder de outros meios expressivos (como a televisão), em seu corpo de signos, elementos da atualidade (como cartazes, manchetes de jornais, notícias, técnicas do cinema, do rádio e da televisão). A adoção, ainda que de modo tímido, dessa “linguagem de prontidão” – que, na Europa, foi elaborada por romances como *Berlim Alexanderplatz* de Alfred Döblin – é o sintoma maior, no itinerário do romance, da crise que ele foi forçado a experimentar impelido pelos vagalhões da modernização brasileira.”⁶⁵(O grifo é nosso).*

Resumindo, a crise da literatura se deve em virtude do surgimento de outros meios de comunicação que foram encarados de forma bastante positiva tanto pela esquerda num momento que esquerda e *intelligentsia* eram equivalentes, quanto pela sociedade em geral que sobrevalorizava a modernização. Sendo assim, o impacto sobre a literatura foi muito maior. Ela tinha de (1) adaptar-se a forma dos outros meios, mimetizando-os; (2) aproximar-se dos conteúdos de contestação. Daí a crise. Uma forma que tinha de encontrar outra forma. Nessa caso, o uso de “linguagem de prontidão” que Renato Franco faz do termo de Walter Benjamin é interessante e servirá como instrumento essencial na análise de *Lúcia McCartney*.

⁶⁵ *Idem, ibidem*, p. 41.

CAPÍTULO 3 : QUEM TEM MEDO DE LÚCIA McCARTNEY ?

Epigramas

*“Imagine-se num barco, sobre um rio,
com árvores de tangerina e céus de geléia.
Alguém que te chama, você responde lentamente,
Uma menina com olhos de caleidoscópio*

*Flores de celofane, verdes e amarelas
inclinando-se sobre sua cabeça.
Olhe pra garota com o sol em seus olhos,
e ela está partindo. (...)”*

*

“E quando se abriu o quarto selo, ouvi a voz do quarto animal, que dizia: “Vem e vê.” E apareceu um cavalo amarelo: e o que estava montado sobre ele tinha por nome Morte, e seguia-o o Inferno, e foi-lhe dado poder sobre as quatro partes da Terra para matar à espada, à fome e pela mortandade, e pelas alimárias da Terra.”

Parece que esse recurso já está ficando um tanto quanto repetitivo, afinal, de novo estou iniciando um capítulo com a exposição de dois textos que, aparentemente, não se relacionam. Bem, nesse caso, estou seguindo as sugestões do próprio Rubem Fonseca. Logo de cara, o autor deixa para o leitor um enigma: o título do livro e a referência ao livro de apocalipse. O que eu fiz foi deixar os termos do enigma mais claros. O primeiro texto é um fragmento da canção “Lucy In The Sky With Diamonds” dos Beatles. Referência quase explícita na medida em que o título do livro de contos é *Lúcia McCartney*. Quanto ao segundo, trata-se de um trecho do livro bíblico do Apocalipse ou Revelação, que

aparece como epígrafe na página de rosto do livro de contos. De certa forma, essas duas referências parecem balizar *Lúcia McCartney* como um todo. De um lado, a influência pop, de outro, a face negra que denuncia ‘apodrecimento social do capitalismo’.

Algumas referências aos Beatles são dignas de nota no texto de Rubem Fonseca. Além do título do livro, José Roberto, personagem do conto que dá nome ao livro, escreve uma carta a Lúcia na qual ele diz:

“Um dos poemas de John Lennon conta a história de uma moça que abandona a família em busca de fun. ‘Ela tinha tudo’, dizem os pais perplexos ao lerem a carta de despedida. É uma sexta-feira, a moça saiu sub-repticiamente, apertando o lenço de encontro ao peito e sentindo não ter podido dizer na carta tudo aquilo que pretendia. Tem um encontro marcado com um homem que representa para ela, fun, alegria, diversão. ‘Fun is the one thing that money can’t buy’. A letra inteira está na capa do disco. Você já deve conhecê-la. A música, do teu irmão (ex-noivo) McCartney, é muito bonita também.

Você saiu de casa (que era um edifício de tijolos, convenções e miséria) para entrar num circuito fechado, sem ar e sem luz, como o túnel de uma toupeira. Túnel que não pode ser o caminho da libertação individual que você talvez estivesse procurando.

Enfrente a realidade com suas dificuldades e asperezas”.¹

Nesse trecho, José Roberto se refere a música “She’s leaving home” do disco *Sgt. Pepper’s lonely hearts club band*”, mesmo disco em que se pode encontrar “Lucy In The Sky With Diamonds”. Há, ainda, uma outra referência aos Beatles, no mesmo conto: José Roberto, numa carta anterior, diz que estava ouvindo “Eleanor Rigby”, uma faixa do LP *Revolver*. Aliás, tal LP foi citado no conto “A matéria do sonho”. O doutor R., uma espécie de benfeitor do narrador-protagonista, lhe diz:

“as pessoas podem ser salvas pelo anjo, mas todo anjo é horrível, como no poema, ou no filme. Ou então podem ser salvas pela morte, mas a morte é também o fim. A verdadeira salvação é uma revolução-revólver como nos Beatles.”²

¹ FONSECA, Rubem. *Contos Reunidos*. Organização: Boris Schnaiderman
São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 257.

² *Idem, ibidem*, p. 329.

Os dois discos aludidos no livro foram muito importantes na carreira dos Beatles, a partir deles, o grupo deu um outro direcionamento em sua trajetória. *Revolver* foi lançado em 1966, depois de um ano inteiro de excursões estafantes para o grupo. As músicas até então obedeciam ao padrão iê-iê-iê. Nesse disco, os Beatles enveredaram pela experimentação de estúdio. Uma das faixas, “Yellow Submarine” apresenta sons mecânicos, em “Taxman” podem-se ouvir ruídos antes de começar a música. Os temas também sofrem uma mudança: “Taxman” é cáustica; “Tomorrow Never Knows” tem estrutura de um mantra; “I’m only sleeping” foi composta a partir da experiência de John Lennon com as drogas. “Eleanor Rigby”, segunda faixa do disco, destaca a solidão das pessoas no verso “look at all the lonely people”, tema retomado na música que dá nome ao disco seguinte, “Sgt. Pepper’s Lonely Heart’s Club Band”.

Aliás, tal LP, lançado um ano depois de *Revolver*, foi mais radical ainda, tornando-se não apenas um mero álbum pop, mas um ícone cultural, abrangendo os elementos constitutivos de toda cultura jovem da década de 60: arte pop, roupas “cafonas”, uso de drogas, misticismo e rebeldia em relação ao controle parental. Falando sobre a contracultura, Antonio Carlos Brandão e Milton Fernandes Duarte, fazem o seguinte comentário a respeito do disco:

“O famoso LP *Sgt. Pepper’s*, considerado um divisor de águas na carreira dos Beatles e na histórica do rock, possuía uma forte influência do movimento psicodélico: ruídos de todos os tipos, do badalar de sinos às palmas e interjeições da platéia de um hipotético circo onde tocava a banda do ‘Sargento Pimenta’. O disco apresentava uma mistura de rock com variados estilos musicais, que iam do jazz tradicional à música indiana; misturava banda de fanfarra, sitares indianos e cordas ocidentais numa exuberância orquestral que unia a guitarra elétrica aos sons de música concreta de vanguarda, pré-fabricada em estúdio.”³

O psicodelismo do LP, a alusão aos efeitos do LSD, a aversão à moralidade tradicional, entre outros elementos, permitem relacionar *Sgt. Pepper’s* à Contracultura. Tal movimento se traduzia em idéias e comportamentos contrários aos valores apregoados por uma sociedade moralista, racista, consumista e tecnocrata. A

³ BRANDÃO, Antonio C. & DUARTE, Milton F.. *Movimentos Culturais de Juventude*. São Paulo: Moderna, 1990 (Col. Polêmica) . p.p. 52 e 53.

Contracultura surgiu no seio na sociedade americana, pois aí é que a tecnocracia atingiu o seu clímax. Boa parte dos jovens americanos sonhava em construir um mundo alternativo através de uma cultura própria, que se definia pela negatividade em relação à cultura estabelecida. Investia-se contra qualquer tipo de padrão, fosse de comportamento, fosse de gosto. Esse processo destrutivo se valia de dois expedientes: (1) a crítica direta, muitas vezes irônica; (2) a simples relativização dos valores. Como consequência, a contracultura elegia o indivíduo como o criador de seus próprios parâmetros, baseando-se na apologia da plena liberdade individual e no irracionalismo místico. Tanto na destruição de valores, quanto na construção de novos ideais, a apropriação da cultura de massa era uma constante.

Em *Sgt. Pepper's* pode-se observar como se dá a relativização dos valores. A mistura eclética de sons coloca no mesmo patamar tanto a música de vanguarda, ou orquestral, quanto a música de fanfarra. Aliás, a incorporados ao pop, os arranjos associados à alta cultura perdem sua aura e, portanto, seu valor superlativo, numa espécie de profanação do sagrado. Profanação que não fica só no campo da musicalidade, afinal, nas letras, John Lennon relata de forma velada experiências com o uso de LSD ou condena o comportamento familiar em “She’s Leaving Home”. Ao mesmo tempo, outros valores vão sendo enfocados. De uma certa forma, há uma espécie de apologia do estado psicodélico. Além disso, as músicas e mesmo as performances dos integrantes apontam para uma nova moralidade, em que a busca do prazer, “fun”, é fundamental.

Sem dúvida nenhuma, *Lúcia McCartney* parece ter sido elaborado sob o impacto dos experimentalismos dos Beatles. A importância que o autor dá ao grupo de rock não é desprezível, pelo contrário, é manifesta e clara. Além disso, a relativização dos valores através da mistura entre o alto e o baixo, a inclusão descarada dos gêneros ligados ao pop, o tema da busca do prazer e da solidão, são algumas das constantes dos contos. Rubem Fonseca inclui em seu livro todo tipo de texto. “Desempenho” é uma espécie de narração esportiva em primeira pessoa; “Lúcia McCartney”, uma fotonovela; “O quarto selo (fragmento)”, conto de ficção científica; “O caso de F. A.”, conto policial; e assim por diante. Há contos poéticos, uma carta, paródia, conto de natal, referência ao melodramático. De certa forma, Rubem Fonseca desafia o gênero conto, explorando seus limites ou mesmo explodindo de dentro o gênero.

Tomando *Lúcia McCartney*, é possível perceber o radicalismo das inovações de Rubem Fonseca. A narrativa gira em torno da confissão amorosa de uma prostituta, uma jovem que se apaixona por seu cliente rico e paulista - chavão do gênero melodramático. De imediato, ela não simpatizara com o paulista, mas como é paga para fazer o programa, acaba por ir para a cama com ele. A partir daí, ela se apaixona, o que significa romper com uma das regras de seu ofício. Contudo, o paulista não corresponde na mesma medida. As cartas que o empresário manda para Lúcia apresentam uma certa formalidade e erudição convencional. Na primeira, ele escreve: “Você é meu minotauro, sinto que entrei no meu labirinto. Alguém será devorado.” Aparentemente, ele dá grande importância ao relacionamento, o que é desmentido pelo seu comportamento, pois torna-se reticente, raras vezes dando notícia sua à amante, até abandoná-la. As cartas subsequentes do paulista soam artificiais.

Alguns índices já indicam o lugar da alta cultura no texto. A prostituta conhece Kafka e Fernando Pessoa; gosta de Beethoven, Lennon & McCartney. Mas é o pop que oferece à personagem uma espécie de consolação para suas frustrações amorosas. Quando o amante a abandona, Lúcia passa os dias ouvindo o radinho de pilha, seu programa favorito é “Hoje é dia de rock”. Exilada em São Paulo, na casa dos tios, ela pensa em suicídio. De novo, e o pop que a salva. No último parágrafo, a personagem diz:

“Meu coração está negro. O ar que eu respiro atravessa um caminho de carne podre cancerosa que começa no nariz e termina com uma pontada em algum lugar nas minhas costas. Quando penso em José Roberto um raio de luz corta o meu coração. Ilumina e dói. Às vezes penso que minha única saída é o suicídio. Fogo às vestes? Barbitúricos? Pulo da janela? Hoje à noite vou à boate.”⁴

À imagem forte de “meu coração está negro” ou “carne podre cancerosa”, ela contrapõe “hoje vou à boate”, como se ambas alternativas tivesse o mesmo peso. O pop não está somente na alternativa ao suicídio, o final do conto, faz lembrar a história da música “She’s leaving home”, em que a menina foge de casa a procura de “fun.”

Quanto ao gênero, observa-se uma estrutura literária diferente. Não é trágica, pois não estão em jogo valores nobres, nem a punição devido à alguma violação da *hibrys*. O

⁴ FONSECA, Rubem. *Contos Reunidos*. Organização: Boris Schnaiderman

conto também não segue totalmente o drama burguês. Deste último gênero, o conto manifesta o tempo não-heróico, e portanto, da forte influência do prosaico. Segundo Anatol Rosenfeld:

“O modo contrário à existência heróica – isto é, o tempo “prosaico”, não-heróico – ocorre quando a substância moral, a justiça e os outros valores fundamentais já se articularam como necessidade separada, sem dependerem da individualidade peculiar e da subjetividade do caráter e da alma. Isso se dá na vida organizada do Estado em que o substancial já se alienou (entfremdet) da pessoa humana... O que quer que os indivíduos possam realizar, em termos de ações retas, morais, legais, no interesse do geral, todo o seu querer e executar e eles mesmos, permanecem agora, em face do todo, apenas momentos insignificantes e meros exemplos.”⁵

Esse comentário se refere sobretudo aos gêneros burgueses, basta lembrar o romance romântico que gira em torno de laços de casamento, algo prosaico diante dos valores nobres. Tal diferença entre heróico e não heróico; prosaico e nobre, faz lembrar a tipologia de Northrop Frye. Em *Anatomia da Crítica*, o crítico propõe uma tipologia que se baseia na posição do herói dentro da trama. Frye diferencia cinco estados. No primeiro deles, o protagonista é superior em condição, no último inferior. Ele propôs esse esquema dentro de, pelo menos, dois “modos literários”: o trágico, em que o herói acaba por se isolar de sua sociedade; e o cômico, em que ocorre o inverso, o herói se incorpora ao corpo social.

No conto é possível perceber que predomina o tempo prosaico. Os personagens estão longe de exercer qualquer substância moral. Mais, eles não estão também no nível dos personagens do drama burguês, em que o conflito se dá justamente entre a tentativa de se resgatar uma transcendência qualquer e sua impossibilidade, situação que pode ser vista no livro anterior de Rubem Fonseca. Em *Lúcia McCartney*, há uma espécie de apoteose do prosaico. Mesmo o modelo de Frye é insuficiente nesse caso. Associando o modo e o herói, pode-se dizer que o conto que dá nome ao livro retrata um protagonista inferior à sociedade, já que é uma prostituta, e o modo do conto é o cômico. Nesse caso, Frye dá o exemplo do bode expiatório. Há uma espécie de vingança por parte da sociedade, mas que

São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 260.

⁵ ROSENFELD, Anatol. “Heróis e Coringas”.

se reverte no final, já que o personagem torna-se menos culpado e a sociedade mais. Lúcia até surge como uma espécie de bode expiatório, mas no final ocorre uma reconciliação entre personagem e sociedade, na medida em que não há o sacrifício (o suicídio) e a própria sociedade é que fornece o elemento de conciliação na forma do pop, ou do baile, ou seja, do banal.

Nesse caso se estabelece o cinismo. A personagem é baixa, mas a sociedade também é. Sendo assim, a única alternativa é a integração. Os que ainda não se suicidaram que atirem a primeira pedra em Lúcia, se forem capazes. O pop surge então como um grande oásis para tanto aqueles que estão satisfeitos quanto insatisfeitos. Essa sociedade decaída bate, mas também assopra, estabelecendo com seus críticos uma relação de cumplicidade muito semelhante aquela que existe entre algoz e vítima.

Peter Sloterdijk define o cínico moderno como aquele que se pauta pela carência de ilusões. Se trata de pessoas que reconhecem que os tempos da ingenuidade já passaram. Eles incorporaram a dúvida constante da Ilustração. Se dão conta do nada a que tudo conduz. Sabem o que fazem, mas o fazem porque as pressões do cotidiano e o instinto de autoconservação lhes dizem que assim tem de ser. Conseqüentemente,

“...esta consciência cúmplice se volta na busca das ingenuidades perdidas, às quais não existe nenhuma possibilidade de retorno, já que as conscientizações são irreversíveis.”⁶

De certa forma, o conto “Lúcia McCartney” se enquadra nessa descrição. O texto como um todo soa falso. Começa pelo nome da protagonista, que não é verdadeiro, senão um nome que ela usa para fazer programas. Aliás, a história da prostituta bem intencionada, como uma espécie de reedição de um tema freqüentemente explorado pela cultura de massa, chama a atenção para a ficcionalidade do texto. Aparentemente, a protagonista é sincera, mas tão sincera que coloca a possibilidade de suicídio ao lado da ida à boate. O leitor fica com a impressão de que a paixão profunda da personagem não passa de uma ilusão, o narradora-protagonista tenta se convencer, e ao leitor, de que é possível encontrar um grande amor – daí a “busca da ingenuidade perdida”.

⁶ SLOTERDIJK, Peter, *Crítica de la razón cínica I*, Taurus Humanidades, p. 36.

Já no caso de José Roberto, a falsidade é mais clara. É difícil acreditar em sua sinceridade. Numa conversa de Lúcia McCartney com seu agenciador, a protagonista lhe pergunta:

“-Que tipo de pessoa ele é?

- Não sei. Outro dia mandei um cabacinho pra ele. A garota estudava. Eles já estavam na cama quando ele descobriu que a garota estava matando aula. Ele ficou uma fera. Deu uma lição de moral na guria, fez ela se vestir e prometer que não matava mais aula, e mandou-a para o colégio. E pagou dobrado, sem sequer tocar nela. O cara é muito esquisito.”⁷

Lógico que se pode fazer uma leitura melodramática, pensando em José Roberto como um galã de fotonovela, que tem altos interesses humanitários. Contudo, bem ou mal, disfarçando ou não, o relacionamento entre um cliente e uma prostituta é de exploração do corpo em troca de dinheiro. Reificação. É interessante como o personagem tenta disfarçar. No começo do conto, quando ele encontra Lúcia pela primeira vez, ele diz que não quer transar, que foi levado pelos outros executivos, mas como observa Lúcia, “ele sempre dizendo que não quer, mas me papando assim mesmo.” Digamos que o texto fica a meio caminho entre uma leitura cínica e outra melodramática, como se Rubem Fonseca estivesse testando o leitor. Há possibilidade de uma leitura ingênua, uma leitura que finja ingenuidade, ou uma leitura tão cínica quanto a postura daquele que a produziu.

Esse tema do encontro entre prostituta e seu cliente é retomado em outro conto do livro, com um cinismo bem mais cruel. Trata-se do conto “O encontro e o confronto”. O encontro a que o título se refere é um programa marcado por Chico e Roberto com duas prostitutas. O tempo todo elas são desprezadas. Chico ao conversar com uma delas faz inúmeras citações eruditas. O artificial do encontro é bem marcado. Em um determinado momento Renata diz que gamou por Roberto, e pede para que ele lhe diga que a ama, ao que ela responde “e vice-versa”. Uma das citações resume bem as ações dos protagonistas:

⁷ FONSECA, Rubem. *Contos Reunidos*. Organização: Boris Schnaiderman
São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 249.

“Você sabe inglês, minha Vênus calipígia? If I should die, said to myself, I have left no immortal work behind me – nothing to make my friends proud of my memory - but I have loved the principle of beauty in all things, and if I had time I would have made myself remembered.”⁸

Rubem Fonseca, nesse caso, chama a atenção para a distância entre as palavras utilizadas e os fatos que elas recobrem. São as palavras que formulam a beleza. A relação entre os dois com as prostitutas simplórias são fatos, que eles tentam disfarçar tendo uma consciência aguda desse ato. Não há falsa consciência, somente a tentativa proposital de recordar as inúmeras possibilidades de recobrir o real com uma capa de beleza ilusória. Como numa espécie de jogo, o prazer de Roberto e Chico vem das possibilidades lúdicas de contrapor citações eruditas ao real, e do reconhecimento mútuo da engenhosidade de cada um. Daí a conclusão de um deles:

“É uma pena nós não sermos homossexuais. Essas putas não sabem entender o nosso wit.”

A diferença entre esses personagens e José Roberto de “Lúcia McCartney” é que os primeiros não tentam disfarçar. Podem até utilizar uma linguagem mais elaborada, mas que é, simplesmente, fruto de um desejo estético, não de um fingimento hipócrita para se ajustar aos padrões sociais. Eles estão plenamente conscientes da situação, demonstram isso sem culpa e parecem sentir um certo prazer nisso. É muito claro, portanto, que eles incorporam a dúvida constante da Ilustração, sem maiores conseqüências, como se o saber e a cultura não significassem nada. Sloterdijk comenta:

“...nisso parece atuar a mesma lógica da revogação da moral. Eu lha chamo de lógica da estrutura cínica, isto é, a autonegação da ética da alta cultura.”⁹

Nesse ponto creio que já posso unir as pontas dos epigramas – Beatles e Apocalipse. A “autonegação da ética da alta cultura” pode ser associada ao que Roberto Schwarz chamou de tema do apodrecimento do capitalismo. Contextualizando melhor a

⁸ *Idem, ibidem*, p. 318.

⁹ SLOTERDIJK, Peter, *Crítica de la razón cínica I*, Taurus Humanidades, p. 38.

citação, segundo Marcelo Ridente, Schwarz se referia ao panorama cultural no interregno 64-68:

“Após 64, as forças reacionárias, moralistas voltaram para sua forma habitual de suposta maioria silenciosa – os representantes de tais forças não tinham qualquer base para a geração de qualquer cultura a partir das posições do moralismo. ‘A burguesia brasileira, ainda detentora de “padrões internacionais de bom gosto”, não cobriu imediatamente o vácuo cultural deixado, pois ‘ neste momento a vanguarda cultural do Ocidente trata de um só assunto, o apodrecimento social do capitalismo.’”¹⁰

De certa forma, Rubem Fonseca força o alinhamento da nossa literatura com a “vanguarda cultural do Ocidente”, pois em *Lúcia McCartney*, o autor desenvolve contos que tematizam o “apodrecimento social do capitalismo”. O epigrama apocalíptico e o conto “O quarto selo (fragmento)” apontam para essa outra referência do livro, além do pop. No livro bíblico do Apocalipse, a abertura dos selos antecede o Juízo Final. Tal período é marcado por tribulações sem fim. O trecho da bíblia citado faz referência a uma grande mortandade causada pela espada, pela fome e pelas alimárias da terra. Rubem Fonseca, num conto futurístico de ficção científica, relaciona esse período de tribulação a uma sociedade cruel em que predomina, de forma exagerada, o imaginário “individualista-racionalizador”.

O conto, uma mistura de ficção científica e quadrinhos, apresenta logo de imediato os personagens principais: o Cacique, que tem uma missão para seus exterminadores - matar o GG (Governador Geral) -, e o escolhido o Exterminador R. O objetivo dos exterminadores era matar autoridades de alto nível que não apareciam em público. Esse início já causa estranheza para o leitor. Os motivos do tal assassinato não são apresentados. Poderia se pensar numa atividade de esquerda, já que o alvo são pessoas públicas. Há inclusive uma referência à filiação terrorista do grupo, o Cacique diz que, em sua missão, o exterminador escolhido terá como ajuda os BBB “(BBB: especialistas em incêndios e saques, sigla derivada do grito dos terroristas negro-americanos do século XX, burn, baby,

¹⁰ RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Ed. da Universidade Estadual Paulista, 1993 – (Prismas), p. 94.

burn.)”¹¹ Há uma espécie de burocratização da esquerda e da direita, processo em que já não importam mais os motivos, mas a eficácia. Aparentemente, esquerda e direita são semelhantes, a não ser pelo fato de que estão de lados diferentes do poder. Ambas optam pela militarização.

Nesse sentido, o Exterminador R é escolhido, entre outros motivos, pelo controle que ele exercia sobre seus mínimos gestos – comer, andar, sentar, fumar, etc. O imaginário racionalizador, burocrático é claro. Esse padrão de comportamento não fica restrito somente à individualidade, mas se estende às relações sociais. Para cada ato, há um código de comportamento, inclusive, para o relacionamento sexual. Os códigos são apresentados através de siglas. Por exemplo, na cama, uma mulher pergunta ao Exterminador se ele é um SS “(Super Sádico)”. Pensando que ele vai matá-la, ela pede para tomar um EEE “(Estupefaciente de Efeito Estuporante)”. Ele só a golpeia. A mulher pede, então, que ele a ame, dizendo a palavra do CO “(Código de Obscenidades, coleção de palavras de uso rigorosamente interdito.)”

Dentro desse molde racionalizador, as mortes ou os conflitos sociais são encarados normalmente - simples números estatísticos. Em um determinado momento, o Governador Geral comenta com Pan, o responsável pela segurança, a crescente inquietação nas FUVAGS “(Favela Urbana Vertical de Alto Gabarito)”, lembrando que na última vez morreram só quinze mil. Quando Pan lhe pergunta sobre os estoques de GASPAR “(Gás paralisante)”, o Governador responde:

“Suficiente. Pan, ouça, não quero que você se preocupe com as explosões urbanas. Isso é rotina...”¹²

Logo em seguida a esse encontro, na mesma página do conto, o narrador comenta o começo do movimento de massas. 200 mil pessoas se deslocam para o centro destruindo tudo que vêm pela frente. No dia seguinte, fica-se sabendo que

“apenas oito mil morreram nas agitações da semana. Sociólogos se surpreendem com o pequeno número de perdas”.

¹¹ FONSECA, Rubem. *Contos Reunidos*. Organização: Boris Schnaiderman
São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 262.

¹² *Idem, ibidem*, p. 265.

A frieza diante das mortes é realçada por um episódio em particular. Enquanto os caminhões da Limpeza Pública estavam recolhendo os corpos para levá-los aos fornos crematórios, alguém atirou num dos seus guardas-funcionários. A reação dos colegas é automática: olham o companheiro e o jogam num dos caminhões junto com os outros cadáveres.

Taí a mortandade que pode ser relacionada com o texto bíblico. Contudo, o que mais impressiona o leitor não é exatamente as mortes, mas a reação dos outros personagens, ou das pessoas, diante de tal situação. E neste ponto, volta-se a questão do cinismo. O pensamento ilustrado tem como trunfo o desmascaramento da falsa razão. Segundo Sloterdijk, a Ilustração só conhece dois motivos de falsidade: o erro ingênuo e a vontade perversa. Desmascarar a falsa razão, portanto, significa desvelar, nos aparentes discursos humanitários, a vontade perversa. Quando a exploração é escancarada e encarada de forma natural, sem necessidade de justificação humanitária, o pensamento cínico se estabelece. Nesse caso, a carga crítica do conto se manifesta na a exposição de um cinismo que choca. Através do exagero, a autor destaca um processo em andamento, daí o aspecto de denúncia do ‘apodrecimento do ocidente’.

A crítica, considerando novamente Sloterdijk, é herdeira de uma tradição satírica. Talvez, essa seja uma forma interessante de encarar *Lúcia McCartney*, ou seja, pelo viés da sátira. Retomando “O quarto selo (fragmento)”, percebe-se uma relação direta com a ditadura que se estabelecia então. Aliás, o conto pode ser considerado como uma espécie de *ad absurdum* da situação política do Brasil, já que Rubem Fonseca leva às últimas conseqüências o imaginário subjetivista-racionalizador, tanto de direita quanto de esquerda.

A partir do endurecimento do regime militar, os dois lados adotaram práticas semelhantes : códigos de comportamento, táticas precisas de ataque e, sobretudo, uma ênfase no controle de todo tipo, desde propostas macroeconômicas, sociais , até no que diz respeito ao comportamento individual. Planejamento era a palavra de ordem. Siglas de órgãos, planos econômicos e programas de desenvolvimento passavam a idéia de uma pretensa racionalidade. No conto, o autor satiriza esse tipo de expediente, ao usar, com exagero, siglas que truncam a leitura. Além disso, elas estão presentes, como já visto, inclusive na intimidade do indivíduo. O satírico não está presente só na quantidade de

siglas que aparecem no conto. Algumas são um escárnio declarado como DEUS “(Departamento Especial Unificado de Segurança)”; IE-IE-IE “(Irritante Epidérmico Triplo Concentrado)”; ou a referência a palavras que não são siglas e são lidas como se fossem - “CONTROLE : Controle”; ou no seguinte trecho: “Pan escreveu numa outra cartolina a palavras EUNUCO e colocou-a na frente dos olhos do Chefe. (EUNUCO: eunuco).”¹³

Também o conflito direita-esquerda passa pela lente de aumento da sátira. O resultado são milhares de mortes. As práticas de esquerda aproximam-se das táticas terroristas, que fazem lembrar um pouco os seqüestros de autoridades, estratégia adotada pela esquerda militarizada no Brasil. A referência à tortura ao controle de massas também aparecem no texto. O narrador cita uma espécie de gás paralisante e um irritante epidérmico utilizado no confronto com populares. Num outro trecho, dois homens do DEPOSE (Departamento de Polícia Secreta) conversam sobre as táticas de tortura. A situação é narrada da seguinte forma:

“Nos subterrâneos do DEPOSE, um velho guarda ensinava um guarda mais jovem a montar o PERSAB. (*PERSAB: Persuasão Absoluta, instrumento de tortura física. Não confundir com PERCOM, Persuasão Compulsiva, também um instrumento de tortura, mas apenas psíquica.*)

(...)

Constritor testicular, sonda uretral escamada, clister gasoso e líquido, agulhas especiais – o guarda foi colocando todos os instrumentos sobre uma mesa coberta com uma toalha branca ao lado da cama de ferro.

‘Esse trabalho é fácil de fazer. Vou lhe dar um conselho: agarre esta oportunidade com unhas e dentes. Aqui você tem um bom emprego para o resto da vida. Enquanto a índole do nosso povo for a mesma você está garantido. E mudar a índole do nosso povo é impossível, você não acha?’¹⁴

É óbvia a referência feita aos métodos de tortura utilizados pelo então DOI-COD. A ironia fica por conta do diálogo entre os torturadores. Exclui-se qualquer apelo ideológico, eles estão ali pelo emprego, pela carreira burocrática e ainda apelam para a índole do povo – novamente um escárnio à idéia de povo pacífico. A sátira não fica restrita

¹³ *Idem, ibidem*, p. 267.

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 266.

a esse conto apenas, sendo extensiva a todo o livro, inclusive no que diz respeito à forma, pois Rubem Fonseca mistura gêneros muitos diferentes.

As referências iniciais do texto - Beatles (título) e texto bíblico (epigrama) - já apontam para uma característica básica da sátira: a mistura entre alto e baixo, entre banal e sublime, entre linguagem respeitosa e linguagem prosaica, baixa. Basta lembrar que, na literatura latina, a sátira era um gênero livre (na forma, na métrica) que tinha como finalidade a crítica dos costumes. Da mesma forma, Rubem Fonseca traz para o literário todo tipo de gênero: desde a carta até a poesia. A mistura segue um expediente análogo ao do grupo de Liverpool, com uma diferença: enquanto os Beatles trazem o erudito para dentro do pop, Rubem Fonseca faz exatamente o contrário. Comparando as Lúcias em questão dá para se observar as nuances.

A letra da música “Lucy In The Sky With Diamonds” faz uma descrição surreal, num ambiente psicodélico. O eu-lírico trabalha com imagens impossíveis apelando para sensações de cores e de imagens. De certa forma, todos os fragmentos reajuntados como “ponte”, “céus de geléia”, “flores de celofane”, “tortas de mashmellow” etc, podem ser explicados pelo processo do caleidoscópio. As imagens se recombinaem a cada giro, formando figuras, que se desmancham para, logo em seguida, dar origem a outras formas. A figura que centraliza esse processo é a menina “com olhos de caleidoscópio”, provavelmente, a “Lúcia no céu de diamantes”. Há, obviamente, referência ao sonho e à evasão, tanto que na época a música foi entendida como uma apologia ao LSD, já que o título conteria as iniciais da droga. Já a Lúcia de Rubem Fonseca é determinada pela sua condição, - ser prostituta -, o que não a impede de realizar, através de “seus olhos de caleidoscópio”, uma remontagem de sua história. Na forma, isso ocorre através de recursos como diálogos possíveis, chaves para diálogos concomitantes que devem ser escolhidos pelo leitor, trechos de cartas, script de diálogos. Todos esses recursos vão se combinando até formar o conto como um todo. Lógico que tais artificios acabam por chamar a atenção para a ficcionalidade do texto, tornando-o de certa forma irreal. Mas como a estrutura é melodramática, o leitor tenta adaptar o “caleidoscópio” lingüístico à estrutura já conhecida, fato que permite o reconhecimento da história.

O experimentalismo pela fragmentação e montagem de elementos díspares, recurso análogo ao de *Sgt. Pepper's*, é o que dá ao livro qualidades literárias. Digamos que Rubem

Fonseca inova na ousadia de incorporar o pop, mas sempre a meia distância entre a aceitação da cultura de massa e uma certa desconfiança, embora o texto tenda para a conciliação com o mundo. Conciliação cínica, mas conciliação. Nesse caso, resta o jogo, como forma de lucidez. Se a conciliação é inevitável, o conto “Lúcia McCartney” permite que o leitor pelo menos faça recombinações dos diálogos, entre no jogo de reconstituir um enredo a partir de várias fontes. Isso faz lembrar o conto “O encontro e o confronto” – a salvação se dá pelo estético. Contudo, ao perceber que o jogo acaba por se resumir somente nisso, o leitor sente uma certa insatisfação como se o seu “wit” fosse mais do que o do texto. Desse movimento resulta a sátira.

Novamente o que foi dito para esse conto em particular pode ser estendido para o livro como um todo. Resumindo, pode-se considerar *Lúcia McCartney* uma grande sátira ao ‘apodrecimento do ocidente’, quer através da ironia clara, quer pelo jogo entre narrativa e enredo, ou simplesmente pela mistura de gêneros, elementos que acabam por denunciar o cinismo.

Franco, (e outros) atiradores – encarando a crítica...

Quando falo em sátira, na verdade não acrescento nada de novo à crítica. Ariovaldo, por exemplo, analisando o conto “A matéria do sonho”, lembra que o título é tirado de *A Tempestade* de Shakespeare. Nessa obra aparece a figura de Calibã, o mais puro representante do gênero satírico. A partir desse comentário, Ariovaldo observa: “o narrador se aproxima de Calibã”. Contudo, extrapolando um pouco a análise de um único conto, Malcom Silverman já havia apontado que a sátira era um elemento importante na ficção de Rubem Fonseca como um todo. Em seu artigo, ele observa:

“Fonseca optou por exibir as falhas humanas tal como um cientista apresentaria uma fistula infestada de vermes. Na verdade, somente expondo suas fraquezas pode o moderno cidadão urbano alimentar qualquer esperança de lidar satisfatoriamente com seu meio, seja este opulento ou pobre. O mundo de Fonseca é o ônus que ele próprio, de modo satírico, paga à vida moderna; é o realismo combativo de um idealista que há muito se transformou em cínico ... constitui um apelo à sanidade - à mesma sanidade tão deliberadamente ausente de suas estórias e também da civilização contemporânea.”¹⁵

¹⁵ SILVERMAN, Malcom. “A sátira na ficção de Rubem Fonseca”. *Moderna Ficção Brasileira* 2. Rio de

O crítico mostra que Rubem Fonseca trabalha a sátira tanto no conteúdo quanto na forma. A sátira estaria presente também na linguagem na medida em que o autor faz questão de registrar uma linguagem que põe em xeque a linguagem-padrão. O problema é que o crítico não faz distinção entre as diversas obras do autor, procurando em todas a sátira. Nesse caso, fica difícil perceber o que realmente significou *Lúcia McCartney* na trajetória do autor. Além disso, ao falar em “realismo combativo” Malcom exagera um pouco o caráter crítico de Rubem Fonseca, não apontando suas ambigüidades. Assim sendo, penso em algumas perguntas: haveria alguma diferença entre a sátira dos dois primeiros livros e de *Lúcia McCartney*? Como classificar tais obras?

Ao falar em “fistula infestada de vermes”, pode-se relacionar o comentário de Malcom com o conto “Duzentos e vinte cinco gramas” de *Os prisioneiros*. Trata-se de um conto em que o narrador dá detalhes de uma autópsia. Voltando à tipologia de Frye, observa-se que a estrutura é do gênero cômico baixo. O cadáver ocupa o lugar do bode expiatório. Três empresários “irradiando segurança e sucesso” são obrigados a encarar a morte da amante, não de forma convencional, mas assistindo a sua autópsia. A relação que eles tinham com ela era superficial, um deles recorda que “não tinha tempo para laços íntimos”. De certa forma, a exposição crua e violenta do corpo exposto acaba por vingar a situação de bode expiatório da vítima. Nesse caso, caberia bem a observação que Malcom faz a *Feliz Ano Novo*:

"A hipocrisia social, que Rubem Fonseca satiriza com específico deleite, é patente em todos os seus contos calcados nos abusos da burguesia..."¹⁶

O caráter crítico de Rubem Fonseca estaria na exposição do corpo, ou do “real”, em oposição às convenções sociais, inclusive no que diz respeito à linguagem, já que ele faz questão de um texto seco, sem floreios e próximo da língua falada. Nesse sentido, em “Duzentos e vinte e cinco gramas” e em outros contos dos dois primeiros livros do autor, há um cinismo próximo do que propunha Diógenes. Sloterdijk denomina tal pensamento

como filosofia da insolência, pois o irreverente pensador grego usava como argumentos a animalidade do corpo e seus gestos - como masturbar-se em praça pública ou apresentar uma galinha depenada - como resposta à definição de Platão de que o homem seria um bípede sem penas. Aproximava-se, portanto, de uma reflexão essencialmente plebéia. Rubem Fonseca usa, de forma análoga, o corpo para humilhar a razão e as convenções sociais. Daí sua proximidade com o marginal. Os personagens da classe baixa expõem de forma clara os limites da sociedade contemporânea, como fazem os policiais do conto “A coleira do cão” ou o protagonista de “A força humana” só para mencionar alguns dos personagens plebeus dos contos dos primeiros livros. Assim, eles se enquadram perfeitamente no protótipo do bode expiatório: inferiores, eles inferiorizam a sociedade. Lógico que essa visão se enquadra no quadro geral do existencialismo apontado nos capítulos anteriores.

O cinismo de *Lúcia McCartney* é diferente, aproxima-se do que Sloterdijk chama de cinismo moderno: os poderosos conhecem a verdade sobre si mesmos e, apesar, disto, continuam fazendo as mesmas coisas. O cinismo antigo foi uma antítese plebéia contra o idealismo. O cinismo moderno, pelo contrário, é a antítese contra o idealismo visto como ideologia e como máscara. O senhor cínico alça ligeiramente a máscara, sorri a seu adversário e o oprime. É a vida. Em sociedades que já não oferecem nenhuma alternativa moral e nas quais o potencial de antipoder está implicado em sua maior parte nos aparatos do poder, não há nada que possa rebelar-se contra o cinismo dos poderosos. Não há como não lembrar dos personagens José Roberto do conto “Lúcia McCartney” ou os dois intelectuais de “O encontro e o confronto”.

De qualquer forma, como já salientado, não há mais bode expiatório. A sátira agora é diferente até mesmo na linguagem. Antes o autor fazia questão de limpar a linguagem para que ela também espelhasse o gesto insolente. Diante da palavra como usada na rua, a linguagem convencional do senhor pareceria desnatural e opressora. Não que esse expediente não continue sendo usado em *Lúcia McCartney*. Por exemplo, em “O caso de F. A”, o personagem Mandrake, um detetive particular, quando censurado pelo cliente grã-fino por ter dito “vai te foder”, responde: “Digo, vá ter relações sexuais com vossa senhoria mesmo!”. Contudo, a linguagem agora, ao contrário de revelar de forma

¹⁶ *Idem, ibidem*, p.

insolente o convencionalismo, é utilizada como revanche. Aliás, a marca do conto é o revanchismo. Mandrake jamais pode ser encarado como bode expiatório. Ele não se diferencia muito de seu cliente, embora o chame de 'puto'. O cliente pede que ele resgate uma prostituta por quem se apaixonou. Diz que ela é jovem, ingênua e pura. Mandrake consegue tirá-la do Bordel, mas percebe que se trata de uma farsa. Ele diz para o cliente que ela é uma vigarista, ao que se segue o diálogo abaixo:

“Eu amo essa mulher, entendeu, não me interessa o que ela é.’
 ‘Ela estava te enganando...’
 ‘Não tem a menor importância.’
 ‘O dinheiro é seu.’”¹⁷

Depois desse diálogo, como o cliente só vai passar para pegá-la no dia seguinte, Mandrake vai para a cama com a mulher. O cinismo está presente nos dois personagens. Ambos conhecem a realidade; só que um procura ainda a ingenuidade perdida, enquanto Mandrake faz questão de manter sua lucidez sem que isso signifique uma postura de crítica ideológica. E nesse ponto se manifesta uma outra faceta do cinismo. Mandrake revela uma postura anti-idealista, prática, em que vence o mais esperto. Como observa Sloterdijk, em sociedades que já não oferecem nenhuma alternativa moral e nas quais o potencial de antipoder está implicado em sua maior parte nos aparatos do poder, não há nada que possa rebelar-se, resta somente a violência da revanche. Não há idealismo de esquerda ou de direita, de opressor e oprimido; ambos se oprimem num jogo de poder e contra-poder, em que o oprimido só luta para se tornar opressor.

Analisando melhor a linguagem, percebe-se que o cinismo moderno se manifesta também na postura do autor. O pop é utilizado descaradamente por Rubem Fonseca. Lógico que tal fato pode assumir várias significações: experimentalismo, desafio à alta cultura, alinhamento com a pop-art, etc. Contudo, ao incorporar elementos da cultura de massa, Rubem Fonseca tinha consciência das conseqüências e do significado de tal ato. No conto “Correndo atrás de Godfrey”, o narrador-personagem faz referência à cultura pop e, aparentemente, a um dos teóricos da cultura de massa. O conto é uma paródia a “Esperando

¹⁷ FONSECA, Rubem. *Contos Reunidos*. Organização: Boris Schnaiderman
 São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 296.

Godot. O protagonista procura Godfrey por todo lugar esperando encontrá-lo em Roma. No início do conto ele faz uma observação:

“Jeffrey havia dito: ‘Não vai ser fácil encontrar o Godfrey’.
 Eu sabia.
 Depois: ‘Mas você pode encontrar o McLuhan e o MacDermott, os dois heróis da vila.’
 Jeffrey estava me gozando. MacDermott estava rico em N.Y. – aquarius, aquarius. E o McLuhan...merda, o que me interessa isso?
 Foda-se o McLuhan.”¹⁸

Nesse caso, o narrador refere-se a Galt MacDermott, autor da música “Aquarius”, basicamente um hino da Contracultura e do movimento hippie e Marshall McLuhan, teórico da cultura de massa. Ao incluir na fala do protagonista a referência a McLuhan, o autor Rubem Fonseca mostra que tem conhecimento da polêmica em torno da cultura massificada e, aparentemente, vai mais além, considerando que seu personagem ridiculariza o teórico. Vale mencionar que McLuhan encarava com otimismo o bombardeio dos meios de comunicação de massa. Sua visão era quase messiânica, anunciando uma nova era, um novo homem, fruto de uma aldeia global em que o leitor, dominado pelo intelecto, cede seu lugar ao espectador, um tipo de homem totalmente sensorial, unido a seus semelhantes e a seu tempo por ligações psíquicas inumeráveis.

Nesse caso, pode-se levantar a hipótese de que Rubem Fonseca desconfiava da cultura de massa. O comentário sobre MacDermott só reforça essa idéia. Sabe-se o quanto a Contracultura dependia da indústria cultural. Nesse sentido, um dos gurus do movimento hippie, que pregava justamente o desapego pelo material, “estava rico em N.Y.” Em outras palavras, até que ponto a cultura de massas não transformava inconformismo no seu contrário? Até mesmo na trajetória dos Beatles há algo de perverso, como se o grupo, de propósito, enveredasse pelo tipo de música de estúdio, obrigando seus fãs a acompanhá-los, numa espécie de denúncia de massificação acéfala, mas que beneficiava o grupo. Há um certo escárnio na atitude de John Lenon ao dizer que é mais famoso que Jesus Cristo, ou ao fazer com que as pessoas experimentem os efeitos de drogas que elas até condenavam.

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 333.

Portanto, é verossímil considerar que Rubem Fonseca, ao incluir o pop em seu texto, tivesse plena consciência de que isso representava a banalização do texto, mas também a possibilidade de sucesso de vendagem. No mínimo, há um certo prazer cruel em dar ao leitor ingênuo um texto que pode ser lido como simples produto da cultura de massa, ou seja, como uma peça de entretenimento que tem somente a finalidade de fazer com que seu autor seja conhecido ou fique rico lá em N.Y. Passando para o leitor mais crítico, este é capaz de reconhecer a postura cínica do autor, tornando-se seu cúmplice. Afinal, se o leitor entende a postura do autor e acha que ser cínico é ser crítico, então, ele é tão cínico quanto o autor. Se por outro lado, ele condena a postura do autor, então, ele manifesta a mesma ingenuidade do cliente de Mandrake. Reconhece que a prostituta não é virgem, mas quer sua “pureza não-pura” de qualquer forma. O conto “Lúcia McCartney” é paradigmático, já que as três leituras podem ser efetuadas.

Nesse sentido, o narrador de Rubem Fonseca me faz lembrar um pouco Brás Cubas de Machado de Assis. Ele não deixa opção para o leitor. Se for um leitor ingênuo, será chamado de idiota; se for alguém esperto, será chamado a participar de suas crueldades; se, por outro lado, o leitor o condenar, então Brás Cubas o chama de hipócrita.

Reconheço que essa hipótese pode ser um pouco radical. De qualquer forma, mesmo considerando que o autor partia somente do reconhecimento à necessidade de inclusão de elementos do pop na literatura, o comentário em relação a McLuhan e MacDermott, não deixa dúvidas em relação à lucidez de Rubem Fonseca. Isso faz com que o cinismo do autor seja de outra natureza, não mais de denúncia da sociedade, mas de ambas as partes: sociedade e indivíduo, inclusive autor, dada a ambigüidade que assume seu texto. Pode-se de certa forma relacionar essa postura com a pop-art. Aliás, Luís Costa Lima¹⁹ relaciona Rubem Fonseca a tal movimento literário desde a publicação de *A coleira do cão*.

Costa Lima parte da constatação de que através da materialidade palpável, Rubem Fonseca interroga o real, colocando em dúvida a fronteira entre o que é real e o que é falso. Isso ocorre inclusive no plano da linguagem, já que ao chamar a atenção para o real, o autor o faz através da linguagem, que é simbólica por excelência e, portanto, também

¹⁹ LIMA, Luiz Costa. “O cão pop e a alegoria cobradora” In: *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981, p.p. 144-158.

representação. Mais do que chamar a atenção para o real, o crítico vê o estilo trivial da literatura de consumo no trabalho lingüístico do autor. A narrativa de Fonseca se colocaria entre a iminência de literatura trivial e o desvio impraticável – uma espécie de poética da ampliação - ampliação dos próprios clichês. Costa Lima observa que a modernidade geralmente procurou reagir ao lixo verbal, purificando-o. Em *A coleira do cão* não haveria purificação, mas “fermentação do próprio lixo”.

Exageros* à parte, creio que a hipótese de Costa Lima cai como uma luva para *Lúcia McCartney*. O crítico lembra que Rubem Fonseca utiliza um processo análogo ao da pintura pop, já que o autor se vale dos elementos da cultura de massa tanto no conteúdo quanto na estrutura dos contos. Tenho dificuldade em aceitar a mesma afirmação no que se refere a *A coleira do cão*. Nesse livro, o autor é cuidadoso com o uso de clichês, destacando, na verdade, a oposição entre linguagem falada e linguagem convencional. É importante lembrar que, no período em que o livro foi publicado, várias vertentes artísticas criticavam a dita arte aristocrática com seu vernáculo diferenciado. O texto estaria muito mais próximo da sátira cínica à maneira de Diógenes do que do cinismo moderno, como já apontado. É óbvio que, falando no irreverente grego, ele não usava como arma a linguagem, uma vez que ela também era convencional, e sim atos insolentes. Mas justificar a crítica mordaz apenas com uma linguagem que, de modo geral, seguia a tendência literária do período é muito pouco.

Talvez a definição de pop, segundo José G. Merquior ajude a perceber a nuance. Para Merquior:

“O formalismo da arte ‘nobre’ abdica da denúncia pela escapatória do avestruz; comete, em seu decorativismo compensatório, um auto-cegamento da arte ante as mazelas da cultura. Mas o estilo pop não pode se dar a esse luxo: condenado ao convívio com os produtos e veículos da massificação ele deve agredir ou aderir. Impedido de fugir, como a arte pseudo aristocrática, para um recesso compensatório, para um asilo de ‘valores humanos’ pretensamente imunes à selva do cotidiano, o pop se obriga, para sobreviver como arte, a um incessante corpo a corpo com a substância mesma da desumanização.”²⁰

* Falar em “fermentação do próprio lixo” deixa de levar em consideração que o autor, de certa forma, inovou, numa época em que a Literatura apresentava poucas respostas às exigências culturais. É bom lembrar que num contexto de crise literária, Rubem Fonseca procurava novos caminhos. (Vide o capítulo anterior.)

²⁰ MERQUIOR, José G. “Sentido e problema do pop – pop e hiperrealismo”. In: *Formalismo e tradição moderna; o problema da arte na crise da cultura*. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1974.

Então, vejamos. Quanto à linguagem, a tática no avestruz não funciona em *A coleira do cão*, já que o texto utiliza chavões da linguagem simples da cultura de massa. Por outro lado, enquanto expediente de montagem de texto, alguns contos surpreendem na estrutura, ao quebrar a expectativa do leitor. De qualquer forma, a técnica lingüística se assemelha um pouco à utilizada no Realismo e nem por isso o movimento foi considerado como "fermentação do próprio lixo". Contudo, de forma alguma pode-se dizer que no livro observa-se um corpo a corpo com a substância mesma da desumanização. Há uma denúncia dessa desumanização, principalmente considerando-se a oposição modernização *versus* atraso.

É interessante que Célia M. R. Pedrosa parte do mesmo princípio de Luís Costa Lima, ou seja, ela relaciona o texto com o pop e com o hiperrealismo, mas chega a conclusões bem diferentes. Num determinado capítulo de sua tese, ela afirma:

“Mas por trás dessa aparente alienação, constata-se a existência de uma ‘conotação crítica silenciosa, astutamente sugerida, sem expressão explícita’. Como se fragmentos banais e cotidianos se tornassem mais significativos somente por sua apropriação pelo ato artístico, por sua inserção num quadro ou livro... Mas nessa transposição alienada da realidade é injetado um pequeno elemento crítico, que provoca a metamorfose do aparentemente idêntico: mudanças de escala, consistência ou material, justaposições e colagens, que colocam o objeto ‘naturalmente’ reproduzido num espaço diferente que desperta a desconfiança do espectador e o induz a uma posição crítica.”²¹

Portanto, Célia encara o texto sob o viés crítico, reafirmando essa idéia várias vezes na sua tese. Para ela, o discurso hiperrealista de Rubem Fonseca funciona como uma espécie de “clic desnarcotizante”, pois faria o leitor “refletir sobre o que antes seria a rotina das páginas de jornais”, relacionando claramente tal tipo de discurso com o desmascaramento da falsa razão. Célia afirma claramente que o hiperrealismo

p. 295.

²¹PEDROSA, Celia M. R. O discurso hiperrealista (Rubem Fonseca e André Gide). Tese de Mestrado. Rio de Janeiro: PUC, 1977, p. 112.

"denuncia como estória, como ideologia e predominância de uma linguagem, aquilo que o poder tenta fazer acreditar que é natureza." ²²

Mesmo no que diz respeito à linguagem, ambos partem do mesmo fato para chegar a conclusões diferentes. Para Costa Lima, o fato do autor empobrecer a linguagem para ficar mais próximo ao real tira a possível carga crítica, já que isso significa, em primeiro lugar, a aproximação com a cultura de massa; em segundo, o uso de uma convenção para criticar uma convenção, o que limitaria bastante a carga crítica do texto. Célia Pedrosa reconhece essa característica do texto, aliás até ressalta que o hiperrealismo acaba por tornar a narrativa irreal, mas é justamente nessa irrealidade que estaria o "clic desnarcotizante".

Na verdade, a aparente oposição entre os dois críticos pode ser relativizada, considerando que, guardadas outras diferenças, tanto as análises de um como de outro são limitadas pelo fato de ambos não distinguirem as diferenças entre os livros de Rubem Fonseca. Hoje, pode-se reconhecer que *Lúcia McCartney* é um marco na trajetória de Rubem Fonseca e não se pode fazer uma análise sem levar isso em consideração. Por exemplo, Lafetá afirma:

"De fato, há uma modificação nos rumos de Rubem Fonseca, já a partir de *Lúcia McCartney* (1969)." ²³

Também Ariovaldo identifica uma certa mudança no terceiro livro de autor, só que ao invés de percebê-lo como uma nova configuração, ele acredita que "o livro de 69 fecha o movimento dos primeiros dois livros". Tomando o conto "A matéria do sonho", ele considera que seu personagem ainda está entre a aventura do corpo e a sociedade de consumo. Pode-se fazer uma ressalva de que o corte feito por Ariovaldo tem a ver com o modo como os personagens vão se integrando à sociedade de consumo, ao mesmo tempo que, progressivamente, o narrador passa de um subjetivismo quase romântico para uma reflexão sobre o espaço social. Mesmo assim, sua conclusão é problemática, já que ele

²² *Idem, ibidem*, p. 119

²³ LAFETÁ, João L.. "Rubem Fonseca, do lirismo à violência". In: SECCHIN, Antônio C. (org.). "A problemática social na literatura brasileira". *Revista dedicada a las lenguas y literaturas iberorománicas de Europa y America*. (Sem indicação de local e editora, n° 38, 1993.)

parte de um conto e a generaliza para o livro inteiro. Se Ariovaldo tomasse como parâmetro outros contos, essa dubiedade não se colocaria. A título de exemplo, basta citar o primeiro conto do livro, “Desempenho”, em que o personagem está totalmente integrado à sociedade de consumo. Considerando outros elementos - como a violência ou o lirismo (Lafetá), ou a inclusão da cultura de massa (Fernando)-, o livro se apresenta, sem dúvida nenhuma, como divisor de águas.

Voltando agora às análises de Célia Pedrosa e Costa Lima, pode-se dizer que, *grosso modo*, a descrição da primeira cabe muito bem aos dois primeiros livros de Rubem Fonseca, enquanto a crítica do último é mais precisa em relação a *Lúcia McCartney* e obras posteriores.

Para definir hiperrealismo, Célia parte da comparação com a fotografia e o cinema. No caso do cinema, os diálogos sem interferência do narrador, a filmagem em “espaço real” e a ocorrência de um tempo presente dão a ilusão de algo que ocorre “aqui e agora”. Desde seus primeiros textos, Rubem Fonseca já se valia de tal artifício. Muitas vezes é possível observar contos com estrutura de script, pois aparentemente não há narrador. No caso da fotografia, Fonseca não somente procura a ilusão do real, mas na focalização da cena produz uma ampliação que deforma. A autora da tese dá como exemplo o conto “Duzentos e vinte e cinco gramas”: descrita em detalhes, a autópsia ganha contornos monstruosos. Ambas as técnicas podem ser associadas ao cinismo grego. A materialidade ganha dimensões de discurso válido em detrimento a qualquer idealismo ou convencionalismo. Como tentei mostrar em capítulos anteriores, esse artifício permite ao autor humilhar a razão e afirmar um certo niilismo. Nesse momento, é possível falar em desmascaramento da falsa razão.

A grande contribuição de Célia Pedrosa foi chamar a atenção para o discurso hiperrealista em Rubem Fonseca. Mesmo considerando que o movimento apareceu oficialmente em 1968, por ocasião da mostra intitulada “Realism Now”, na Vassar Art College Gallery, em Nova Iorque, é difícil descartar uma certa semelhança entre as técnicas do hiperrealismo e as técnicas de Rubem Fonseca. Não que se proponha o autor como uma espécie de precursor de nada (a questão é complexa e escapa ao objeto desse estudo), mas tal abordagem ajuda a entender melhor a montagem do texto fonsequiano.

A montagem ainda é semelhante em *Lúcia McCartney*, contudo, o escritor faz questão de aumentar o peso da ficcionalidade do texto. Por exemplo, em *O caso Morel*, o narrador deixa claro que se trata de uma ficção. Também nos contos de *Lúcia McCartney*, pela forma exposta - combinada com diversos gêneros literários -, pela abordagem - muitas vezes artificial -, fica claro que o autor quer chamar a atenção para o entretenimento que é característico da cultura de massa. É difícil ver onde Rubem Fonseca desmascara aquilo que “o poder tenta fazer acreditar que é natureza.” Isso significa que a oposição entre natureza, corpo, espontaneidade e convencionalismo vai se tornando frágil, já o que autor faz questão de frisar que também a possível crítica realizada pelo seu texto é tão convencional quanto o que foi criticado. Fica difícil falar, com tanta desenvoltura, em desmascaramento da falsa razão. Aí sim a análise de Costa Lima faria sentido, a crítica nem tanto.

Na fala de Costa Lima, há um certo tom pejorativo ao definir o artifício de Rubem Fonseca como “fermentação do próprio lixo”. O fato, para mim, expõe os limites da crítica literária, como se ela não estivesse preparada para uma guinada em direção ao que representaria a própria anulação do campo literário, ou seja, a dessacralização da obra de arte através do enfoque de temas considerados não nobres. Não que isso não tenha ocorrido nos diversos movimentos de vanguarda ou em outros momentos da literatura, mas nesses casos a profanação era geralmente acompanhada da ironia ou até do sarcasmo. O que a crítica não poderia suportar era a aliança, levada a sério, entre campo literário e seu oposto. Se fosse um caso particular, seria possível esquecer o fato, mas *Lúcia McCartney* aponta, na verdade, para uma tendência que pode ser observada em outros romances da época, sem, contudo, ir tão fundo no cinismo do procedimento.

Nesse caso, é importante traçar algumas semelhanças e diferenças em relação aos romances do período. Nesse caso, volto à classificação da literatura efetuada por Renato Franco. Ele dividia os romances em dois tipos: o de impulso político e o da desilusão urbana. Em nenhum dos casos, Franco cita Rubem Fonseca. Em todo caso, é possível perceber afinidades com romances do segundo tipo. Numa citação já transcrita o crítico dizia:

“Em muitas dessas obras predomina a narração dos impasses e transformações experimentadas pela classe média urbana, particularmente a do Rio de Janeiro...”²⁴

Esses romances focalizariam a adaptação do indivíduo à rápida modernização em curso no país, processo que gerou angústias, mas também possibilidades de autodesenvolvimento. Muitas das narrativas giram em torno da dissolução da individualidade ou de relações pessoais mais fortes como, por exemplo, a falência do casamento. A dissolução da individualidade se manifesta na forma: a narrativa manifesta a inclusão de materiais diversos provenientes de outros meios de comunicação. Sem qualquer teleologia, as narrativas privilegiam o “aqui e agora”.

Sem dúvida, esses ingredientes podem ser encontrados nos primeiros livros de Rubem Fonseca. Os contos variam. Alguns claramente apresentam a angústia resultante do novo tipo de socialização, exagerando a solidão como resultado das relações impessoais que predominam em grandes centros urbanos. Outros trazem, de forma ambígua, o confronto entre o moderno e o atraso. E, finalmente, podem-se encontrar narrativas em que os ícones da modernização apresentam uma forma de libertação do indivíduo.

Lafetá, chamando a atenção para o personagem, classifica os primeiros contos de Rubem Fonseca de maneira similar a Franco: :

“O tipo de herói que vimos até aqui – e é o predominante nos livros iniciais de Rubem Fonseca – poderia ser aproximado ao tipo que Lukács, na sua *Teoria do Romance*, descreve como tendo a alma mais vasta que o mundo, isto é, como herói cuja problemática consiste em que os conteúdos de sua interioridade são percebidos por ele como mais ricos, mais perfeitos e mais acabados, do que a realidade degradada com que tem de se defrontar.”

A este tipo de romance (agora estamos falando de narrativas curtas, mas o modelo permanece válido), Lukács deu o nome de ‘romantismo da desilusão’”

O problema novamente está em *Lúcia McCartney*. Quanto à construção da narrativa, mais do que nunca, o texto mostra as marcas da inclusão de outros meios de

²⁴ FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: A festa*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998. (Prismas), p.28.

comunicação. Porém, fica difícil falar em “desilusão urbana”. Os personagens estão integrados ou em vias de se integrar. Ao leitor, é certo que essa integração num espaço moderno e desumano causa um certo repúdio. Mas esse mesmo leitor manifesta um certo prazer com a construção lingüística de um texto que tem as marcas do espaço que aparentemente ele repudiou. Rubem Fonseca redobra as marcas da integração, que ocorrem tanto na forma quanto no conteúdo. Há uma verdade nesse cinismo. Assim como havia uma verdade em Brás Cubas. Até que ponto um autor pode criticar a sociedade de massas, se ao mesmo tempo ele se vale da linguagem dessa mesma sociedade? Assim creio que o texto de Fonseca aponta os limites e, ao mesmo tempo, as questões que se levantavam ao escritor. Se os romancistas estavam trabalhando com a linguagem da cultura de massa, cedo ou tarde eles teriam de prestar contas por sujarem as mãos.

Nesse caso, é interessante perguntar até que ponto o procedimento de Rubem Fonseca pode ser associado à “linguagem de prontidão”, expressão que Renato Franco foi buscar em Walter Benjamin para explicar a inclusão de diversos gêneros nos romances do período? Ao falar de tal tipo de linguagem, Franco se refere ao artigo de Benjamin sobre *Berlin Alexanderplatz*. O filósofo alemão cita o próprio Döblin para daí extrair as características do romance:

“ Não quero alongar-me na tese de que considero útil liberar do livro o elemento épico... útil sobretudo no que diz respeito à linguagem. O livro é a morte das linguagens autênticas. O poeta épico que se limita a escrever não dispõe das forças lingüísticas mais importantes e mais constitutivas.”²⁵

O ideal de Döblin é a inclusão de todo tipo de material lingüístico no texto. Comentando, Benjamin diz:

“ O princípio estilístico do livro é a montagem. Material impresso de toda ordem, de origem pequeno-burguesa, histórias escandalosas, acidentes, sensações de 1928, canções populares e anúncios enxameiam nesse texto... A verdadeira montagem se baseia no documento.”²⁶

²⁵ BENJAMIN, Walter. “A crise do romance : sobre *Alexanderplatz*, de Döblin”. In: *Magia e técnica, Arte e Política*. (Obras escolhidas vol. 1), São Paulo: Brasiliense, 6ª. ed., 1992, 55.

²⁶ *Idem, ibidem*, p. 56.

A partir dessa observação é possível entender a classificação de Franco. Tomando como exemplo *Engenharia do Casamento*, de Esdras do Nascimento, ele observa que a narração é feita através do diário, que implica uma subjetividade. Contudo, o narrador nada tem a dizer, o material do diário é dado pela informação jornalística. Ou então, ele se refere a *Bebel que a cidade comeu*, de Ignácio de Loyola Brandão, em que o autor se vale da inclusão de elementos de outros meios de comunicação.

Rubem Fonseca faz algo semelhante; contudo, há uma diferença. Döblin pretende se aproximar da linguagem utilizada no cotidiano, captando assim a realidade. Seu procedimento é o de documentar. Nesse sentido, não se observa a mesma preocupação em Rubem Fonseca. A inclusão dos elementos da cultura de massa chegam até a medula de seus contos fornecendo a estrutura da escrita, o que equivale dizer que a documentação de Rubem Fonseca segue uma estrutura melodramática em nada documental, e muito mais ficcional.

É interessante que Benjamin, ao comparar *Berlin Alexanderplatz* com *Os moedeiros falsos*, de André Gide, diz que são estilos opostos. O último pretende chegar ao “romance puro” através de procedimentos mais intelectualizados, puramente romanescos. A seguir, Benjamin acrescenta:

“ Em suma, esse “roman pur” é interioridade pura, não conhece a dimensão externa e constitui, nesse sentido, a antítese mais completa da atitude épica pura, representada pela narrativa. O ideal gideano do romance, exatamente oposto ao de Döblin, é o romance *escritural* puro.”²⁷

Nesse caso, pode-se dizer que *Lúcia McCartney* ficaria a meio termo dos dois procedimentos. Analisando justamente *Os moedeiros falsos*, Célia Pedrosa destaca as semelhanças com o texto de Rubem Fonseca. Ambos os autores deixam clara a ficcionalidade dos textos. Antes de mais nada, segundo a autora, esse efeito é conseguido pelo discurso hiperrealista, que amplia tanto o fato que chegar a esgarçar sua verossimilhança, provocando o efeito contrário de destacar que se trata de um texto escrito. Os outros procedimentos seriam: (1) a duplicação da narrativa – ou seja, uma narrativa dentro da outra -, (2) os comentários metalingüísticos que comentam a literariedade do

texto. Embora Célia não destaque, as duas últimas características podem ser observadas somente a partir de *O caso Morel*. Nesse caso, em *Lúcia McCartney*, a marca da literariedade fica por conta, sobretudo, do uso descarado de gêneros ficcionais.

Por outro lado, ao fazer do prosaico e do marginal material para os contos, Rubem Fonseca estaria partindo de documentos. Pode-se notar isso em “Relato de ocorrência”, em que conto, aparentemente, parte de um B.O., ou então, “Corrente”, conto cuja forma imita a de uma carta pedindo ao destinatário que escreva mais dessas cartas para que a corrente não se quebre. Além disso, a linguagem, mais do que nunca, estaria próxima “das forças lingüísticas mais importantes e mais constitutivas”, já que em *Lúcia McCartney* o autor radicaliza, empregando uma linguagem mais próxima do cotidiano, cheia de palavras.

Assim, pode-se até falar em “linguagem de prontidão” no livro *Lúcia McCartney*, afinal os contos incorporam elementos da atualidade. Contudo, ao se enquadrar nos gêneros da cultura de massa, tal linguagem perde bastante do impacto que poderia proporcionar.

É, a classificação está complicada. Retomando: o texto pode ser classificado como uma sátira, mas de contornos cínico. Essa idéia torna viável a aproximação que Costa Lima faz entre o livro e a pop arte, mas sem a negação existente em sua análise. Por outro lado, é bom evitar o otimismo exagerado de Célia Pedrosa, já que o texto apresenta uma espécie de “linguagem de prontidão”, mas que é limitada pela ficcionalidade do texto. Pois é, o texto parece andar na corda bamba. Uma coisa é certa: o texto está alinhado com a Contracultura: observa-se a fragmentação, a inclusão do gênero de massas, no que diz respeito à forma; gosto pela marginalidade, pelo corpo e pela violência, no plano do conteúdo. E, nesse sentido, *Lúcia McCartney* estaria na “crista da onda”. Franco, falando dos romances pós-69, que ele chama de romances da cultura de derrota, faz a seguinte observação:

“Na vida cultural, além do súbito rompimento com a política e a história, predominou uma atmosfera experimental que, se em alguns casos teve conseqüências estéticas positivas ou logrou constituir formas até então inusitadas de contestação, em outros gerou apenas um surto estéril e

²⁷ *Idem, ibidem*, p. 56.

inconseqüente da busca da novidade, o que pode ser um dos modos de se romper a tradição para apressar a adequação da cultura às exigências do processo de modernização.”²⁸

Franco deve considerar *Lúcia McCartney* como um texto que buscou romper a tradição, apressando “a adequação da cultura às exigência do processo de modernização”, daí porque o autor nem cita Rubem Fonseca. Ora, essa vertente cultural não pode ser descartada. Analisando o período, Heloísa Buarque do Holanda afirma que o processo cultural brasileiro, recebendo informações dos movimentos culturais dos EUA e Europa, não poderia ficar imune:

“...os *hippies*, o cinema de Godard, os Beatles, a canção de Bob Dylan -, esse grupo passa a desempenhar um papel fundamental não para a música popular, mas também para toda produção cultural da época, com conseqüências que vêm até nossos dias.”²⁹

E nesse caso, ela destaca a importância da Tropicália. Nesse ponto, creio que não é possível falar de *Lúcia McCartney* sem tentar observar suas semelhanças e diferenças com esse movimento musical.

Maestro, qual é a música?

Pois é, passando dos Beatles aos Tropicalistas, a analogia entre música pop ou popular e *Lúcia McCartney* continua válida. Basta considerar o seguinte comentário de Celso Favaretto:

“O tropicalismo surgiu, assim, como moda; dando forma a certa sensibilidade moderna, debochada, crítica e aparentemente não empenhada. De um lado, associava-se a moda ao psicodelismo, mistura comportamentos *hippie* e música *pop*, indiciada pela síntese de som e cor; de outro, a uma revivescência de arcaísmos brasileiros, que se chamou de ‘cafonomismo’. Os tropicalistas não desdenharam este aspecto publicitário do movimento; sem preconceitos, interiorizaram-no em sua

²⁸ FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: A festa*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998. (Prismas), p. 71.

²⁹ HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem: cpc, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 53,54.

produção, estabelecendo assim uma forma específica de relacionamento com a indústria da canção.”³⁰

O Tropicalismo talvez seja o movimento cultural do qual o terceiro livro de Rubem Fonseca mais se aproxima. Os procedimentos de fragmentação, inclusão do *kitsch*, o uso do *pop*, e aceitação da produção industrial são análogos. Nesse caso, as conseqüências que Favaretto observa quanto à ligação do Tropicalismo com o pop podem ser estendidas também à *Lúcia McCartney* sem prejuízo de análise:

“O *pop* (estética pop) e o tropicalismo analisam a sociedade de consumo e sua forçosa inscrição no circuito de arte. Ao ressaltarem a efemeridade dos fatos e valores e a imediatez dos projetos, maliciosamente indicam diferenciações no domínio da indústria cultural, propícias à crítica. O caráter espectral dos objetos e *gadgets* é desmontado no caleidoscópio de imagens deformadas pela operação parodística e pelo humor. Desatualizadas, as imagens passam a designar aquilo que ocultavam - os arcaísmos culturais - com o que a sua montagem resulta em alegoria...Além disso, o tropicalismo tinha em comum com o *pop* o interesse de problematizar os comportamentos e a linguagem antitradicionalistas de uma área determinada da juventude - os universitários saídos, em grande parte da classe média. O tropicalismo não fugiu à regra: não tematizou o popular; explorou os mitos urbanos.”³¹

Como se vê a força do tropicalismo está na sua malícia, ou seja, na sua ambigüidade, que vai se desdobrando através do recurso da paródia do *kitsch*. A diferença em relação a *Lúcia McCartney* fica por conta dos “arcaísmos culturais” com que o tropicalismo trabalha. Aliás, o movimento é freqüentemente lembrado pelo fato de destacar atraso e modernidade num único emblema, daí Favaretto falar em alegoria, comentário com a qual vários autores concordam.

³⁰ FAVARETTO, Celso. *Tropicália - alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996, 2ª ed., p. 21.

³¹ *Idem, ibidem*, p. 41, 42.

Essa é a grande ausência no livro de Rubem Fonseca. Os dois primeiros livros podem até ser considerados conforme essa temática. Como já analisado, contos como “A coleira do cão” e “Madona” representam uma síntese das questões que se levantavam diante da modernização do país e da manutenção, ainda, de um certo arcaísmo. Em tais contos, era possível perceber os limites para a modernização da sociedade brasileira. *Lúcia McCartney* não aponta mais para esses limites. É como se a modernização já tivesse sido concretizada e seus moldes são dados como naturais. A pobreza não aparece aqui como o *kitsch* ou oposta ao processo modernizador, mas integrada. Basta acompanhar a trajetória do personagem de “A matéria do sonho”. Ele é migrante, pobre, aprendeu somente até a tabuada do 8. Na cidade grande, ele vai trabalhar como enfermeiro de um velho. O filho do casal de velhos acaba de servir-lhe como mediador de uma integração difícil no espaço urbano. Arranja-lhe um emprego, providencia que ele more numa pensão com um quarto só para si e dá-lhe de presente Gretchen, uma boneca inflável. Como observa Ariovaldo, o personagem mostra um impulso para a aventura do corpo que termina catalisado pela sociedade de consumo.

Em *A coleira do cão*, os objetos de consumo eram vistos como ícones da modernização, já em *Lúcia McCartney* eles estão intimamente relacionados com o cotidiano dos personagens, estão naturalizados. O atraso já não pode ser mais considerado atraso quando passa pelos canais do moderno. Tome-se como exemplo o conto “Relato de ocorrência”, em que a narrativa gira em torno de um episódio em que populares tomaram de assalto um boi atropelado, deixando-lhe apenas a carcaça. Não se trata, nesse caso, de documentação do “atraso” e suas representações culturais como “a palhoça”, “a mata”, “a criança sorridente feia e morta”, “a roça”, etc. A ação dos populares é racional-individualista, a idéia é tirar proveito da situação. A atitude é extremamente moderna de acordo com o imaginário proposto pelo governo militar. Além disso, o conto remete à classificação do fato. O gênero utilizado fica a meio termo entre o relato de ocorrência e a linguagem jornalística, ou seja, entre o registro burocrático do fato e a exploração da curiosidade pública.

No texto, o abismo social é encarado de forma normal e mesmo a marginalidade não remete ao atraso. Os personagens manifestam desvios de comportamento em diferentes graus, sendo que a maioria é de alguma forma ilustrada: a prostituta conhece Kafka e

Fernando Pessoa; o personagem de “*** (Asteriscos)”, diretor de teatro, lê psicolingüística e conhece vários autores de teatro; um professor de faculdade que prende a mulher; dois amigos que citam autores da tradição literária, mas que só desejam fazer um programa com duas prostitutas, etc. Nesse sentido, a marginalidade somente reforça o aspecto individualista de satisfação pessoal - o prazer acima de tudo -, uma espécie de referência ao desbunde da contracultura a que Heloísa se refere. Os personagens não têm nenhum pudor em dar vazão a todos seus desejos e, ao mesmo tempo, satisfazem o desejo do leitor, pois o consumo do livro se dá dentro do imaginário *voyer*. Assim, *Lúcia McCartney* pode ser considerado como um libelo do pensamento individualista-racionalizador.

Portanto, a semelhança com o tropicalismo não deve ser procurada na antítese moderno *versus* atraso, mas em outro lugar: na ambigüidade, na forma debochada com que o movimento trata os mitos urbanos. No caso do movimento musical, ao colocar a “palhoça” ao lado do monumento moderno, Caetano Veloso questiona o processo modernizador brasileiro. Os tropicalistas atiram para todos os lados, questionam a esquerda (“sem livros e sem fuzil/ sem fome, sem telefone/ no coração do Brasil”), afirmam o conúbio com os canais de massa (“ela nem sabe, até pensei/ em cantar na televisão), ao mesmo tempo que recusam os padrões do bom comportamento.

Em *Lúcia McCartney* o deboche está no hiperrealismo ficcional. “*** (Asteriscos)” reúne uma entrevista com o diretor, sua apresentação em um programa de televisão, um relatório da censura sobre o texto e comentários da crítica. Esses gêneros em forma de relato dão um aspecto de “realidade” ao texto, contudo, a descrição da peça de teatro é um tremendo escárnio, demonstrando um gosto pelo fisiológico e pela hipérbole. Num determinado momento, um crítico teatral relata que viu um menino sentado à mesa, sobre sua cabeça acendia-se uma frase em neon: “BERNARDO COME MERDA EM CRIANÇA”. Concordemente, a performance consistia em uma criança comer um produto que se parecia com fezes, usando um penico como prato. Se encarado como metalingüístico, esse conto é um deboche em relação ao que o próprio autor está oferecendo ao leitor; por outro lado, Rubem Fonseca pode estar se referindo à trajetória de José Celso, que envereda por um tipo de apresentação que se pauta pela agressão ao público. Vale lembrar que o nome do personagem-diretor é José Henrique.

Assim, deboche e ambigüidade parecem dar o tom do texto. Partindo desses pontos de semelhança entre o tropicalismo e *Lúcia McCartney*, vale a pena considerar se as críticas ao primeiro se estendem ao segundo. Nesse caso, a crítica mais consistente foi elaborada por Roberto Schwarz³². O crítico começa explicando a ambigüidade básica do movimento. Ela remete ao estabelecimento do regime militar. A ditadura se impõe com o apoio das classes mais retrógradas da sociedade brasileira; contudo, o Estado que se estabelece então é extremamente moderno, afinado com o capital internacional. Nesse caso, o próprio pacto de poder já torna mais visível “o espetáculo de anacronismo social, de cotidiana fantasmagoria” e forneceu a matéria-prima para o movimento *tropicalista*. A distância entre a técnica do presente e o tema, que remete ao arcaico, torna a atitude tanto um ataque aos netos citadinos sobre os avós interioranos quanto o contrário. Sobre esse fundo ambíguo, diz Schwarz que “é incerta a linha entre sensibilidade e oportunismo, entre crítica e integração.” Assim, crítica e comercialismo andariam de mãos dadas. Diante do tropicalismo surgiria o absurdo do Brasil, nada mais. Nesse sentido é que o crítico chama atenção para seu caráter alegórico:

“A coexistência entre antigo e novo é fato de todas as sociedades capitalistas. No entanto, nos países colonizados ela tem força de emblema, pois a ligação com o mercado internacional se faz através de seu atraso social que se reproduz em lugar de se extinguir. Daí poder falar no Tropicalismo como alegórico.”³³

O movimento teria, assim, um caráter de inventário de um estado indecoroso. A imagem tropicalista encerraria o passado na forma de males ativos, sugerindo que esse é nosso destino, “razão pela qual não cansamos de olhá-la”. Essa maneira de causar impacto, segundo Schwarz, seria inócua, como de fato demonstrou ser. Falando do período pós-tropicalista, Heloísa B. Holanda afirma:

“A contracultura, o desbunde, o rock, *underground*, as drogas, e mesmo a psicanálise passam a incentivar uma recusa acentuada pelo projeto do

³² SCHWARZ, Roberto. “Cultura e Política, 1964-1969 - Alguns Esquemas”. In: *O Pai de família e outros estudos*. Rio Janeiro: Paz e Terra, 1978.

³³ *Idem, ibidem*.

período anterior. É nessa época que um progressivo desinteresse pela política começa a se delinear.”³⁴

Ou seja, os que se consideravam herdeiros do tropicalismo se voltaram para a própria individualidade, levando as opções estética para o centro de suas experiências existenciais, como uma forma de romper com a lógica racionalizante tanto de direita quanto de esquerda. Ao fazerem isso, eles, pelo avesso, apenas reafirmavam o ideário individualista do regime militar.

Em *Lúcia McCartney* existe também uma linha tênue entre crítica e oportunismo, observada por Schwarz no tropicalismo. O texto vai mais além, pois incorpora algumas tendências do período pós-tropicalista. Resta saber se é possível considerar o texto como alegórico ou não.

Mexer com a alegoria é pôr a mão em vespeiro. Assim, vão algumas observações e hipóteses a partir dos comentários de Franco sobre a questão. Começamos considerando o nicho teórico de Roberto Schwarz ao falar em alegoria. Heloísa B. de Hollanda observa que o crítico, ainda que informado explicitamente pelo conceito benjaminiano de alegoria, está próximo da crítica de Lukács. Para Benjamin a alegoria remete à desintegração do universo estável, da volatilização dos laços materiais entre as coisas, expressando um mundo em ruínas – mundo em que é impossível uma visão serena sobre a existência. Franco continua:

“A representação alegórica exprime, portanto, uma tensão insuportável proveniente da própria dinâmica da modernidade: o cego embate entre a pressão pelo permanente, pela mudança imperceptível e lenta, e a natureza inapelável da mudança rápida e violenta. O olhar alegórico, como o do pássaro que representa o anjo da História no *Angelus Novus* de Paul Klee, está arreglado. Sua perplexidade não é pequena diante do espetáculo do transitório...o tempo é então vivido como um caminhar para a morte, como infundável corrosão. Entretanto, essa convicção alimenta a consciência de que a própria História é agora destituída de sentido: seu coração lógico, que até então a nutria da convicção de que no futuro o embrião do presente redundaria no ser pleno...é agora silenciado.”³⁵

³⁴ HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem: cpc, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 62.

³⁵ FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: A festa*. São Paulo: Fundação Editora da

De acordo com essa visão, haveria um componente alegórico no tropicalismo, na medida em que o arcaico corrói o moderno e vice-versa. A cena tropicalista congela o tempo, já que aparentemente estamos condenados ao atraso-moderno, mas essa estabilidade se dá em cima de ruínas, como se não houvesse escapatória. Nesse caso, o movimento aponta para um futuro perdido. Como diz Heloísa, o tropicalismo não aponta para qualquer revolução - socialista-proletária, nacional-popular ou burguesa -, há uma descrença contra qualquer idéia de tomada de poder. O irritante, nesse caso, é a alegria resultante, por isso que Schwarz fala em oportunismo. Considerando Benjamin, tal visão implicaria um olhar aflito, cujo paradigma seria Kafka, e não uma aceitação alegre.

De qualquer forma, se Schwarz seguisse essa trilha, no mínimo, teria de reconhecer no tropicalismo um movimento que denuncia a ruína. Contudo, o crítico, considerando a tradição hegeliana, procura salvar a idéia de história como movimento em direção à Revolução. Assim, ele abraça a crítica e a concepção de Lukács no que se refere à alegoria. Para o pensador húngaro, a alegoria suprime o típico, substituindo-o por uma particularidade abstrata. Nesse caso, haveria uma “subjetivização do tempo”, ou seja, dentro desse procedimento, o tempo histórico se desfaz, tornando impossível que a alegoria capte a realidade efetiva. Franco comenta:

“A conseqüência dessa dissolução do mundo e da subsequente negação da realidade imanente conduz, segundo Lukács, à negação da própria história. A alegoria surge, para ele, como uma fixação rígida – sintetizada numa imagem mais ou menos primitiva e transcendente – do próprio tempo real da história.”³⁶

Por trás dessa perspectiva, há a idéia da História como um caminhar para o progresso. Nesse caso, considerando que Schwarz pensa na cultura como forma de tomada de consciência, então as conseqüências que ele tira a partir da análise do tropicalismo fazem sentido: ele vê o movimento como inventário inócua da realidade brasileira. Pensando na História dessa forma, a ato de inventariar a realidade a partir de emblemas que refazem a antítese moderno/atraso leva somente à abstração estática e ponto. Mas se pensarmos na história como ruína, então a crítica de Schwarz, embora prenehe de sentido,

desfaz-se diante da realidade, ou o crítico terá de postular a morte da arte, por não servir mais aos critérios da tomada progressiva de consciência do tempo histórico.

Na modernidade, em que a realidade vai se tornando opaca e em que os laços materiais se desintegram o tempo todo, a análise de Benjamin tenta mostrar como ainda é possível algum tipo de narrativa. De certa forma, o filósofo reconhece que a saída consiste em justamente ir inventariando a ruína. Como esta se baseia no efêmero, o levantamento feito pelo escritor não tem fim, embora seu resultado seja sempre o mesmo - o olhar aflito. O cinismo transforma esse tipo de olhar em riso e deboche ou oportunismo, ou ainda, ambas as posturas – é o que ocorre no tropicalismo.

Cabe uma pergunta: tirando o atraso-modernidade, que temática poderia representar ainda a alegoria no caso da sociedade brasileira? Isso interessa na medida em que essa resposta dá a chave para se saber se *Lúcia McCartney* é um livro de contos alegóricos ou não, se os conceitos críticos de Lukács ou Benjamin dão conta do recado. O conto “O quarto selo (fragmentos)” parece se qualificar como um texto alegórico. A citação bíblica não deixa dúvida, o texto remete às ruínas futuras que já ocorrem no presente, basta tirar as hipérboles. O olhar do narrador é frio, como se ele também manifestasse o ponto de vista da ruína e não de quem é afetado por ela. Nesse caso, o efeito se transfere para o leitor, é ele que ocupa o espaço “do pássaro que representa o anjo da História no *Angelus Novus* Paul Klee”. Mas e quanto aos outros contos? A que alegoria eles remetem?

Bem, considerando a definição de Lukács, pode-se perguntar qual é a abstração a qual os contos remetem. Nesse caso, observa-se um denominador comum para todos os contos. Embora eles sejam muito diferentes, todos eles apresentam fragmentos de subjetividade, personagens que vivem o aqui e agora, sem se preocupar com um projeto mais consistente. Como já apontado, os contos celebram como nunca a efemeridade, o banal, ou seja, eles de alguma forma se candidatam a representar a ruína como queria Benjamin. Mas que ruína? Os personagens de Rubem Fonseca são fantasmagorias, cacos do pensamento individualista-racionalizador. Apresentam o futuro – o resultado da socialização imposta pelo governo militar – no presente. Contudo, se eles podem ser encarados como alegóricos, onde está o olhar aflito?

³⁶ *Idem, ibidem*, p. 157.

É neste ponto que Benjamin torna-se insuficiente. O filósofo alemão não poderia ter idéia da amplitude que a indústria cultural ia assumir no futuro. Quando ele publica o artigo “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, não era possível perceber ainda a abrangência do fenômeno. Rubem Fonseca vive num momento em que a volatilização dos laços materiais atingem a própria cultura. Desfaz-se o liame entre o texto literário e a justificação ilustrada da burguesia. Outros meios começam a ter o mesmo peso da erudição burguesa. No caso do Brasil, como vimos, o capital simbólico da cultura de massa vai diluindo a hierarquia de padrões culturais. Nesse sentido, o próprio campo literário se torna fragmentário, necessitando de justificativas que lhe serão dadas parcialmente pelo mercado, a quem a produção literária terá de atender em diferentes graus.

Tanto o tropicalismo como Rubem Fonseca fazem uso do “veículo moderno” e, nesse caso, o olhar aflito perde o seu sentido. As formas do gênero de massas, sobretudo o melodrama, transformam a alegoria em algo suportável, como se, integrada na ficcionalidade do gênero de massas, ela tivesse uma função de estampar o olhar aflito de uma forma leviana. Basta lembrar do final do conto *Lúcia McCartney*, em que o problema existencial do suicídio é resolvido da forma mais banal: “hoje à noite eu vou à boate”. Nesse caso, o texto de Rubem Fonseca vai além de documentar as ruínas do pensamento individualista-racionalizador. Na medida em que o texto literário vem da tradição erudita, a inclusão do gênero de massas tem uma consequência maior do que o inverso. Quando os tropicalistas incluem todo tipo de tradição cultural, eles trazem para o campo pop uma aura que ele não tinha. No caso de *Lúcia McCartney* ocorre o contrário. Presa dentro do gênero de massa, a própria cultura erudita se torna ruína; seus pedaços são jogados aqui e ali em toda a obra, sem alcançar qualquer unidade de sentido mais ampla.

Nesse sentido, penso se não é possível encarar dessa forma a obra de Rubem Fonseca posterior a *Lúcia McCartney*: uma espécie de fragmentos de ruínas, em que o entretenimento seria “a prova dos nove”, numa espécie de reversão cruel da máxima de Oswald de Andrade. Este seria o narrador moderno. Não o que narra de forma lírica o mundo moderno, ou o narrador que registra o mundo fragmentado, mas o que narra como melodrama o que não é artigo para melodrama, denunciando uma certa falsidade de ambas as partes, menos no fato de narrar e de entreter quem lê. Assumir as narrações

fantasmagóricas que remetem a outras fantasmagorias num jogo sem fim, já que o todo não existe, e o que resta é inventariar pedaços, não da realidade, mas de representações, tirando daí um prazer frio e intelectual.

Botando a mão na massa

Pelo jeito, eu tenho atração especial por vespeiros, estou novamente pondo o bedelho num campo altamente minado. Para que a hipótese acima seja, no mínimo, verossímil, é necessário perceber até que ponto Rubem Fonseca “suja” as mão na cultura de massa. Seguem as perguntas naturais: O que é cultura de massa? Quais são os produtos que podem ser considerados de massa? Quais são os critérios?

Definir, de forma geral, a cultura de massa como a manifestação veiculada pela indústria cultural não apresenta grandes problemas. Contudo, dizer se esse livro ou aquela obra pertencem à cultura de massa é bem mais complicado. Dessa forma, eu deixei de lado os grandes pensadores que polemizaram a questão de forma abstrata, e passei e a considerar outros autores que trataram da questão de como reconhecer um produto da indústria cultural. Tal reconhecimento não deveria ser difícil. O problema é que os critérios para a diferenciação entre cultura erudita, de massa e popular são extremamente fluidos. Com o passar do tempo, esses critérios sofrem revisões e variações que dificultam estabelecer um limite preciso entre tais expressões. Assim, obras e autores hoje consagrados podem ter sido, no seu tempo, populares.

Esse fato leva alguns autores a negarem a validade da diferenciação entre campo erudito ou literário e os produtos da cultura de massa ou popular que estariam fora desse campo. Por exemplo, Silvia A. Borelli, afirma:

“As tradições teóricas que enfatizam separações entre literaturas e não-literaturas tendem a construir modelos semelhantes àquelas que adotam os referenciais da cultura erudita, culta ou letrada como únicos legítimos na definição do que deve –ou não– ser incorporado ao campo cultural. Essa postura, conseqüentemente, encara a problemática de duas maneiras: ou ignora a existência de um grau de diversidade nas manifestações culturais e não as incorpora como objetos de reflexão cultural, ou passa a qualificá-las por meio das ausências como, por exemplo, as estéticas, de linguagem, conteúdo, consistência. O objetivo, em uma ou em outra postura, parece ser o mesmo: negar a estas

manifestações o estatuto de fato cultural ou literário e considerar cultura ou literatura como sinônimo de erudição.”³⁷

Para argumentar a favor da não-diferenciação, o trecho acima destaca justamente o fato de que o conceito de literatura mudou no tempo. Acompanhando Ian Watt, a autora mostra como o romance, que num primeiro momento era considerado vulgar, a partir do Romantismo ganha *status* de literário. Aliás, nesse sentido, o próprio Romantismo teria a função de resgatar a tradição popular que teria sido rejeitada pelo Classicismo.

Borelli confunde um pouco as coisas. A palavra cultura pode significar tanto toda manifestação de um povo, quanto representar a alta cultura. Geralmente um termo não substitui outro. O problema da autora foi não ter definido com clareza a que “cultura” ela se referia. Qualquer escritor e crítico literário reconhece que o campo cultural é muito mais amplo do que somente o campo literário ou erudito. Se há uma valorização da literatura, em especial, é porque existem pressupostos que hierarquizam as produções culturais. Borelli ressalta a imanência do campo literário e, a partir daí, ela ataca tal hierarquia.

Ora, dada a relatividade dos parâmetros para a inclusão das obras dentro da tradição literária, caberia ao crítico literário entender os pressupostos de julgamento de valor de cada época. Entrar na lógica da hierarquia e não negá-la. O fato de que, num determinado momento, um texto qualquer era desvalorizado e depois entrava para o campo literário não significava a inexistência de uma hierarquia de valor. Não se pode negar um conceito funcional só porque ele não tem o conteúdo metafísico que se imagina. Os conceitos são instrumentais em mutação. Se, como mostrou Foucault, até mesmo a justiça é um conceito relativo, não se poderia exigir da literatura algo muito diferente. Seria necessário, portanto, entender a inclusão de textos no cânon.

Ao invés de atacar o campo literário, Muniz Sodré, em seu livro *Teoria da literatura de massa*³⁸, procurando diferenciar a cultura erudita da cultura de massa, destaca que a relação entre história e instituição literária não pode ser colocada de lado. Geralmente, a inclusão ou exclusão de um texto no sistema literário dependem da ideologia da ordem social vigente. Óbvio que essa mesma ordem determina em algum grau a

³⁷ BORELLI, Silvia H. S. *Ação, suspense, emoção. Literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo: EDUC, Estação Liberdade, 1966, p. 28.

³⁸ SODRÉ, Muniz. *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

produção material da obra e o processo de legitimização. Considerando o campo literário recente, pode-se dizer que a partir do pensamento liberal, o sistema escolar torna-se importante na reconhecimento “literário” de um texto. A partir, sobretudo, do Romantismo, desenvolve-se uma estreita associação entre o ensino da língua pátria, literatura e nacionalismo.

Assim, sempre segundo Sodré, a diferença entre a cultura erudita e a cultura de massa tem de ser buscada na diversidade dos aparelhos ideológicos onde as duas categorias de textos realizam seus efeitos: a escola, no primeiro caso; a indústria informativo-cultural, no caso da literatura de massa. Significa, então, que Borelli tem razão? Ou seja, considerar a alta cultura é simplesmente uma questão de hierarquização arbitrária? Ou ainda, negar às outras manifestações o estatuto de fato cultural ou literário é ilegítimo? Ora, o lugar social da produção do texto deixa as suas marcas. A literatura de massa não pode ter o mesmo efeito da literatura erudita, já que a legitimação do texto não parte da seriedade escolar, mas do jogo do espetáculo (diversão, entretenimento, higiene mental) da indústria informativo-cultural. Nesse sentido, pode-se dizer que a literatura culta e a literatura de massa são separadas por projetos diferentes de poder e por modos diferentes de interpelar o sujeito da consciência.

Aqui já se começa a apontar a grande dificuldade para se definir um texto como sendo literário ou não: a hierarquia de valor é marcada pelas *diferenças ideológicas*, pelo menos no que diz respeito ao reconhecimento do texto segundo o tipo de crítica desenvolvido pela crítica modernista. Para explicar tal diferença, Muniz Sodré acompanha a definição feita por Althusser do que seria ideologia. Segundo o filósofo, a ideologia faz a mediação entre visão de mundo e realidade e o modo os homens se relacionam entre si. Assim, esse tipo de representação seria indispensável à sociedade na medida em que ela mantém estável o funcionamento das relações sociais, e nesse sentido a ideologia dominante também é a da classe no poder. Segue que não se pode considerar a ideologia como “falsa consciência”; antes, ela é produtora de um tipo ou de tipos de consciência. Nesse caso, a literatura é o lugar privilegiado em que tal consciência se manifesta com todas as incongruências, ou seja:

“O texto literário não é, portanto, a tradução ou a pura expressão de um ponto de vista ou de uma posição ideológica, mas a encenação de contradições ideológicas, logo, a exibição de limites.”³⁹

Só recapitulando, o romance, enquanto forma literária burguesa, por excelência, está ligado à empresa história não só de explicação do sujeito, mas de formação ou de reconhecimento da subjetividade. Portanto, o romance que merece pertencer ao sistema literário é aquele que permite o questionamento dessa subjetividade. Em outras palavras, o texto literário é reconhecido dentro dos aparelhos ideológicos determinados, na medida em que o texto signifique uma tomada de posição lingüística. Ao mesmo tempo, uma vez que o texto encena discursos oriundos de outras ideologias (políticas, jurídicas, morais, etc.), produz-se um conhecimento do limites desses discursos. Exibe-se uma solução impossível no real-histórico. Ou seja, o texto denuncia uma certa desigualdade, ao mesmo tempo que a cria.

Isso não significa que o texto literário esteja acima das determinações ideológicas, pois a literatura é capaz de encenar toda e qualquer contradição social – menos aquela em que está indiretamente apoiada: o jogo de distinção lingüística. Modernamente, o principal efeito ideológico da literatura é ocultar contradições lingüísticas realizadas no processo de escolarização. A escola, enquanto aparelho ideológico, é um lugar determinado do sistema social onde se reconstitui o movimento de produção do conhecimento, mas sempre com um efeito de reprodução das relações de classe social. As contradições sociais se manifestam na escola sob a capa de uma unidade ilusória – o mito da “escola única”. Analogamente a escola consagra a divisão lingüística ao colocar as Letras, a literatura como operadoras de distinção entre práticas primárias e superiores de linguagem.

Já na literatura de massa, a representação ideológica é diferente, reduz-se a contradição ao mínimo. Muniz Sodré observa:

“A função claramente normativa da literatura de massa é, portanto, ajustar a consciência do indivíduo ao mundo (confirmá-lo como sujeito das variadas formações ideológicas), mas divertindo-o (ao contrário do sermão, da pregação ou da doutrinação direta), como num jogo. Por isto,

³⁹ *Idem, ibidem*, p.68.

a narrativa trabalha com formas já conhecidas ou facilitadas de composição romanesca e com elementos mitológicos.”⁴⁰

Isso ocorre porque tal texto tem de atender às determinações da produção/ consumo que está em sua base. Não que essa determinação não exista no caso do texto considerado literário, mas é de outra qualidade. A literatura de massa se apoia na expectativa de venda e de lucro e se coloca na ordem regida pelo estatuto da mercadoria.

Bem, justificada a diferenciação entre um tipo de literatura e outro, o problema agora será determinar com clareza o que pertence à cultura de massa. Não é um trabalho fácil. Só a vendagem não serve como parâmetro. O circuito escolar, pela exigência de leitura dos clássicos e mesmo, atualmente, a extensão dessa exigência aos vestibulares, faz com que haja um certo interesse comercial na edição de autores ligados à alta cultura. Também o critério de crítica da ideologia por si só é insuficiente, pois se somente o conteúdo crítico servir parâmetro do que é texto literário, então os romances panfletários de esquerda deveriam ser incluídos no sistema literário. Como foi destacado, a principal exigência é que existam marcas das contradições sociais dentro do texto. Contudo, novamente esse critério é vago e relativo. Observando a história da cultura de massa, percebe-se que ela vai incluindo técnicas literárias mais sofisticadas, inclusive alguma contradição ideológica ou lingüística. Portanto, como caracterizar um texto como pertencendo à cultura de massa?

Numa primeira aproximação, Muniz Sodré tenta caracterizar de uma forma mais objetiva a estrutura do texto de folhetim. Ele enumera quatro elementos: a existência do herói com grande carga mítica; atualidade informativo-jornalística; oposição mítica; preservação da retórica culta.

O mito está relacionado com uma visão de mundo estática. A ordem instituída pelo mito é a imutabilidade assegurada pela ordem do Cosmos, por uma totalidade harmônica, onde nada muda. Sua característica principal é a possibilidade de manter sempre o mesmo conteúdo temático, com uma possibilidade praticamente infinita de variações. Nada está mais longe do mundo burguês. Ao trocar o herói pelo personagem, o romance ajuda a construir a noção de identidade humana dentro de um contexto histórico mutável. Rompe-se a ordem do mito, mas este não desaparece inteiramente, permanecendo recalcado,

⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 32.

como uma espécie de fundo duplo da História no romance. O mito ficaria como uma espécie de paraíso perdido. Ele é revisitado na literatura de massa como uma manifestação do discurso ideológico sem contradição. Assim, ajusta-se a consciência do indivíduo ao mundo, instaurando um horizonte objetivo para os comportamentos e as atitudes humanos.

Assegurar a repetição do mesmo e ainda assim apresentar uma novidade, esse é o desafio para o mito. Nesse caso, a literatura de massa lança mão de vários recursos que podem ser divididos em dois grandes grupos: o de elementos que permitem o fácil reconhecimento por parte do leitor; o de elementos que ofereçam algum diferencial de leitura. No primeiro caso, pode-se pensar na utilização do gênero, na forma de apresentação do texto e na preservação de uma retórica já consagrada; no segundo, destaca-se a tematização da atualidade informativo-jornalística e da possibilidade de representação de conflitos institucionais. Digamos que um diz respeito à forma, ou outro, ao conteúdo.

Em *Lúcia McCartney*, Rubem Fonseca trabalha com várias dessas características. Aliás, os contos podem ser divididos em três grandes grupos: aqueles que apresentam fortíssima carga mítica; os melodramáticos (portanto profundamente determinados pelo gênero); e os que têm forte apelo informativo-jornalístico. Lógico que se trata de uma divisão funcional, ou seja, ela serve apenas para estudar melhor a obra, pois em alguns casos, essas características se interpenetram.

No primeiro grupo, podem-se destacar os contos “O desempenho”, “O caso F. A.” “Lúcia McCartney”, “O quarto selo (Fragmento)”, “A matéria do sonho”. Em todos eles, é possível perceber a caracterização bem definida de um protagonista com grande carga arquetípica. Geralmente, o herói é o personagem que se coloca acima de sua realidade. Na tradição grega, ele era personificado, geralmente, por um semideus, que enfrentava com sucesso todo tipo de peripécia, caso, por exemplo, de Hércules. A cultura de massa ressuscitou esse tipo de herói associando-o à justiça ou à moral. Justificava-se sua invencibilidade através da defesa do bem. Nesse sentido, o herói repõe o mundo nos eixos. Além disso, ele está associado à projeção e à idealização dos desejos e anseios dos leitores. Por exemplo, a figura do detetive como herói é concomitante com a aceitação, por parte das sociedades ocidentais, da força policial.

O Exterminador R do conto “O quarto selo (Fragmento)” encarna, de certa forma, esse ideário do herói da cultura de massa. Parece um personagem saído de uma história em quadrinhos. Ele é capaz de controlar seus mínimos atos, sobrepujando seus colegas. Consegue alcançar seu objetivo, passando por cima de todas as dificuldades. Além disso, o personagem tem apelo, na medida em que representa alguém que se coloca contra o poder constituído, numa espécie de valorização da rebeldia. A grande ausência fica por conta do caráter moralizante: não há qualquer justificação para seus atos violentos. Em “O caso F. A.”, há um outro personagem saído da literatura de massa – Mandrake, o detetive. Nesse caso, a ausência de justificação moral é mais radical. O personagem é egoísta e age simplesmente em seu favor. Guarda ainda relação com o arquétipo de herói, na medida que sabe como ninguém como se movimentar no submundo do Rio de Janeiro – o parâmetro é o sucesso: ele vence todos os obstáculos. Mesmo tipo de parâmetro que se encontra em “O desempenho”. O personagem, um lutador de boxe, está conciliado com a sociedade que ele despreza. A consciência de que o mundo ao seu redor é podre e a conseqüente vingança contra o público o colocam numa situação de superioridade, mas o que realmente faz dele um herói é ganhar a luta no final do conto.

O fato dos protagonistas mencionados não estarem associados ao bem ou à justiça pode levar à conclusão precipitada que estaria aí, nesse ponto, o potencial crítico de Rubem Fonseca, justificando assim a inclusão do livro no cânon literário. Contudo, Humberto Eco observou, em seu estudo sobre o desenvolvimento do herói da cultura de massa, que, na fase mais recente, o personagem desapiadado ou do assassino impune está ocupando o lugar do tradicional herói do bem. Em outras palavras, a construção de personagens egoístas, hedonistas e violentos não é exatamente uma novidade e pode ser explicada dentro do contexto de representação dos conflitos institucionais. Muniz Sodré, tomando o cinema como exemplo, aponta que os tipos de herói e, portanto, de enredo mudam conforme o período histórico. Dos anos 30 até a década de 60, sustentou-se a ideologia do *happy-end*. Nesse período, o *medium* forjou uma identidade depurada dos transe reais da sexualidade e dos aspectos contraditório da vida social. Depois de 60, o cinema mudou de receita. Terminado o sonho da felicidade, da segurança e do bem-estar ilimitados, o *medium* passou a encenar a catástrofe e a paranóia:

“Nos filmes mais sofisticados, o fascismo – que se identifica com idéias correntes em certos setores das camadas dirigentes do país – procura sobretudo explorar as frustrações da classe média, insinuando que a grande ameaça à sua estabilidade é a ascensão das classes inferiores. Nos filmes mais popularescos, a insinuação já é outra: a corrupção vem de cima, é do próprio regime democrático. Num terceiro tipo de obra, o mais grosseiro e agressivo de todos, o herói está convencido de que a corrupção alcançou a nação inteira, com exceção dele próprio, das crianças e de alguns índios que nunca tiveram contato com a civilização. Logo, tudo lhe é permitido.”⁴¹

Além disso, considerando esses heróis de Rubem Fonseca no contexto da ditadura militar, percebe-se que eles personificam os desejos e anseios sociais do período. Mandrake, por exemplo, incorpora o imaginário individualista-racionalizador como ninguém. Torna-se herói porque mostra como sobreviver nessa nova situação. Diferente do leitor que tem dificuldade em se adaptar ao novo modelo de sociabilização imposto pelo regime e pela modernização apressada da economia brasileira, Mandrake sabe como aproveitar-se da situação, sem culpas, numa espécie de apologia do “jeitinho brasileiro”, significando aqui saber aproveitar-se das situações em proveito próprio.

Dentro desse grupo de contos com personagens de grande carga mítica, podem-se destacar ainda “Lúcia McCartney” e “A matéria do sonho”. Os protagonistas de tais contos são heróis, mas de outra categoria, sua carga mítica está relacionada com o melodrama. Nesse caso, vamos considerá-los dentro do segundo grupo, o dos melodramáticos, e aí incluem-se, além dos mencionados, “Meu interlocutor”, “Um dia na vida”, “Véspera”, “Zoom”.

Geralmente, o melodrama organiza o mundo de forma simples. Nesse caso, os projetos humanos parecem ter vocação para chegar a termo. O sucesso é produto do mérito e da Providência, ao passo que o fracasso resulta de uma conspiração exterior que isenta o sujeito de culpa, transformando-o em vítima. Segundo Ismail Xavier:

“Essa terceira via da imaginação traria, portanto, as simplificações de quem não suporta ambigüidades, nem a carga de ironia contida na experiência social, alguém que demanda proteção ou precisa de uma fantasia de inocência diante de qualquer mau resultado. Associado a um maniqueísmo adolescente, o melodrama se desenha, neste esquema,

⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 97.

como o vértice desvalorizado do triângulo, sendo, no entanto, a modalidade mais popular na ficção moderna, aparentemente imbatível no mercado de sonhos e de experiências vicárias consoladoras.”⁴²

Nesse sentido, o próprio nome do conto “A matéria do sonho” já é sugestivo. Seu protagonista, sem dúvida nenhuma, apresenta uma representação consoladora para alguém “que demanda proteção ou precisa de uma fantasia de inocência diante de qualquer mau resultado”. O conto apresenta a trajetória do protagonista segundo a estrutura do mito burguês, ou seja, o sujeito que sai do nada para ir ascendendo socialmente. Ele é pobre, imigrante, tem pouca leitura, mas com a ajuda do doutor R. e por seu próprio esforço e valor, já que ele guarda para com os pais do doutor um carinho quase filial, ele consegue um emprego melhor, e até mesmo dominar um padrão cultural elevado. É lógico que exposição das necessidades sexuais do personagem e, ainda mais, sua satisfação através de uma boneca de vinil, quebram um pouco essa estrutura. Mas, pode-se pensar novamente numa necessidade informativo-vicária, já que o enredo trata da adaptação de um personagem ao ritmo de vida de uma cidade moderna, inclusive no que diz respeito ao sexo. Além desse fator, é importante destacar que se mantém a característica básica do melodrama, que é trabalhar com a figura da vítima.

Quando se fala em vítima, não há como não se lembrar do conto que dá nome ao livro. A confissão de Lúcia lembra a descrição que Ismail faz do melodrama tradicional:

“No melodrama tradicional, se a vítima emociona é porque sua condição ganha corpo e visibilidade por meio da performance que oferece um modelo de sofrimento: o que chamo aqui de ‘teatro do bem’, feito de gestos e palavras que invocam a virtude em seu momento exibicionista, quando ela enuncia as suas marcas, dramatiza seu percurso de aflições e expressão truncada até o momento catártico em que finalmente ‘diz tudo’.”⁴³

A personagem prostituta é punida porque ama seu cliente. Fica evidente que ela é enganada o tempo todo, daí o seu sofrimento. O conto não termina em final feliz, mas nem por isso ele deixa de consolar. De certa forma, o sacrifício de tal amor torna a figura mais

⁴² XAVIER, Ismail. “Melodrama ou a sedução da moral negociada”. *Caderno Mais* (Jornal Folha de São Paulo). São Paulo, ed. 31.05.98, p.5

⁴³ *Idem, ibidem*.

grandiosa, tornando a sociedade mais culpada – esse seria o efeito consolador proporcionado ao leitor. Lógico que Rubem Fonseca quebra um pouco esse efeito, não permitindo que o sacrifício se confirme. Mas, provavelmente, o leitor da cultura de massa tenderia a não dar tanta consideração a tão curta finalização do conto: “Hoje vou à boate”.

Novamente, essa aparente quebra do gênero não pode ser sobrevalorizada. Ismail comenta que a partir da década de 70, vários filmes procuram ao invés de “enlevos românticos, uma anatomia das lutas de poder na vida amorosa”. Essa vertente, incorporou a paródia a partir de deslocamentos de valor operados pelo hedonismo da sociedade de consumo.

Ora, até o momento percebemos que aquilo que poderia ser caracterizado como quebra, tanto no gênero do melodrama quanto no que diz respeito à figura do herói, associa-se com as mutações dos gêneros da cultura de massa. Desde o século XVIII até meados desse século, o melodrama era orientado para tornar visível a moral cristã, ativando paradigmas de sacrifício redentor. Depois da Segunda Guerra, os paradigmas mudam. O melodrama ajuda a combater o ascetismo religioso e a ajustar os padrões morais à tolerância e ao hedonismo da sociedade de consumo. Assim, conclui Peter Brooks em *A imaginação melodramática*, segundo paráfrase de Ismail Xavier:

“Neste processo, o movimento em favor de uma crescente gratificação visual é o dado constante - ao lado da maleabilidade do gênero, que, embora ainda afeto às encarnações do bem e do mal, incorpora muito bem as variações que tais noções têm sofrido.”⁴⁴

Não que seus elementos primordiais tenham sido descartados, mas já não estão a serviço do Bem *versus* Mal cristão. Nesse sentido, o melodrama, hoje, relaciona sofrimento a hedonismo de dois modos: dentro do texto – o personagem a procura da “felicidade” ou *fun* como Lúcia -, ou no prazer da leitura proporcionado pelo texto – sua plasticidade, gratificação visual. Vamos nos fixar nesse último modo. O gênero sempre se pautou pela intensidade dos estados emocionais como meio para transmissão de idéias pedagógicas. Num contexto de busca pela pura gratificação, redobra-se a expressão direta

⁴⁴ XAVIER, Ismail. “Melodrama ou a sedução da moral negociada”. *Caderno Mais* (Jornal Folha de São Paulo). São Paulo, ed. 31.05.98, p.5

dos sentimentos na superfície do corpo, tudo deve ser traduzido numa aparência oferecida aos sentidos. Conforme Ismail, “o mundo visível torna-se uma superfície de enorme plasticidade”. Nesse caso, há um enorme prazer em observar o proibido, uma espécie de voyerismo, que o conto “Lúcia McCartney” satisfaz, na medida em que oferece ao leitor um pouco da rotina de uma garota de programa.

O enredo melodramático de “Lúcia McCartney” ainda estaria dentro do que Ismail Xavier chamou de teatro do bem, pois a personagem, bem ou mal, tende a ser encarada como alguém de boa índole, já que seu sentimento “puro” pode salvá-la. Lógico que essa leitura não considera a possibilidade do deboche. Mas se existe ambigüidade é porque, como índice, existe “a boa intenção”. Outros dois contos do livro apresentam uma estrutura semelhante, mas a variação de “boa intenção” muda. Em “Meu interlocutor”, há uma narrativa extremamente cruel. Um homem (protagonista) vai torturando o outro até matá-lo com uma faca. Lá pelo meio do conto ficamos sabendo que o motivo é uma mulher, esposa do homem que será morto. Essa revelação, uma espécie de caco de melodrama, faz com que o leitor reponha a possível história do triângulo amoroso. O rival do protagonista tende a ser encarado como o vilão, já que impede que o casal fique junto. Isso justificaria uma ação mais forte, mas não um ato tão cruel (antes de matar seu rival, o protagonista o amarra e o impede de falar, colocando uma gravata em sua boca). O personagem, se não fosse cruel, deveria corresponder, no melodrama, ao mocinho.

Algo semelhante ocorre em “Véspera”. Parece ser um conto de natal ao contrário. No conto de natal, geralmente os personagens encontram sentido na vida, solidariedade, amor. Nesse texto isso não ocorre. Pelo contrário. Numa data em que a solidariedade é destacada até de forma extensiva, o narrador se sente solitário e não amado. Existe aí um componente melodramático, que é a forte oposição entre amor *versus* desamor, já que a data reforça tal necessidade. Apesar dessa estrutura melodramática, o protagonista impede a identificação autor-leitor, não há possibilidade de ter pena do personagem. Sua linguagem é dura e violenta, assim como suas atitudes. Ele sai de seu apartamento para encontrar a sua amante, na véspera do natal. Quando enfim chega ao apartamento dela, ele já está bêbado. Eles discutem, brigam, até que finalmente ele lhe dá um soco nos peitos. Resolve então abandoná-la dizendo: “...espera nessa cadeira nojenta que você vai ver!”

Será que ainda nesses casos pode-se falar em melodrama? Ismail Xavier observa que os melodramas tradicionais ainda têm algum apelo hoje em dia, basta pensar no filme *Titanic*, embora nesse caso, tenha de haver uma aliança entre enredo melodramático e ampliação plástica via efeitos *high-tec*. Outra forma de manifestação do gênero seria através da vitória da corrupção que, segundo o autor, produz um efeito semelhante ao do “teatro do bem”:

“Se o bem triunfante sugeriu a tranquilidade sob uma figura protetora, o mal triunfante pode também confortar, notadamente quando se encarna numa figura de bode expiatório, cuja culpa nos purifica, pois ela reúne em si todos os sinais da iniquidade.”⁴⁵

Assim, o mal torna-se o “teatro do mal”, em que o essencial é dizer tudo, em que a vilania move a trama e garante o encanto do espetáculo. Concluindo, dois trechos mais ou menos longos resumem bem a nova situação:

“No universo mais geral da mídia, dada à volatilidade dos valores, a vitalidade do melodrama se apoia em sua condição de *lugar ideal das representações negociadas* (em todos os sentidos do termo). Isto vale para o telejornalismo, onde há, de um lado, o acesso à intimidade, ‘ao pior’; de outro, a neutralização do efeito propriamente crítico, quando a exposição do corpo ou do ‘caráter’ vale mais como resposta a um apetite por imagens que, por isso mesmo, custam cada vez mais. A noção de interesse humano ou social legitima certas sensações do jornalismo e a descarada afetação romântica embala um cinema de ficção no qual a crítica ao fetiche do mercado faz parte das atrações que garantem o lucro. (...)

O regime da visualidade da mídia e o melodrama têm-se mostrado duas faces de uma mesma liberação ou perda de decoro, que é ambígua em sua significação política. Fale-se em dessublimação repressiva ou simplesmente em permissividade, o dado concreto é este da imagem negociada, cujo espetáculo satisfaz, ao mesmo tempo, a retórica de convocação da virtude e a prática consentida do voyeurismo. Este, se antes já instalado no espaço moral controlado pela religião, só teve a ganhar com a ascensão de um senso comum moral apoiado na ciência, mais ajustado à esfera dos desejos, mais adequado para a racionalização do ‘valor de exibição’ de todas as coisas e todos os corpos, deste afã por flagrar o detalhe, seja no encontro sexual, seja no desastre do carro em

⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 9.

que estava a princesa ou no naufrágio do navio conduzido por aristocratas.”⁴⁶

Essa caracterização não deixa dúvidas sobre quão melodramáticos são os contos considerados. Aliás, não só esses como vários outros. É claro que alguém poderia argumentar que essa visão de Ismail Xavier não poderia ser aplicada ao livro de contos *Lúcia McCartney*, sob pena de incorrer no risco de fazer uma crítica anacrônica. É possível que o autor não tivesse plena consciência de todos os recursos que ele estava manipulando no momento em que o escreveu, embora haja índices nos contos de alguma consciência do que seria cultura de massa. Contudo, quando *Lúcia McCartney* foi publicado, as características levantadas por Ismail já começavam a despontar nos meios de comunicação. Ou seja, o autor sabia que estava utilizando de procedimentos análogos aos do jornalismo, por exemplo. Talvez possa se dizer que, naquele momento, em que “o teatro do mal” começava a ser explorado, o impacto dos contos fosse maior. Mas isso não significa que esses contos não fizessem referência a tal tipo de espetáculo, pelo contrário.

Aliás, o jornalismo como forma de exposição espetacular foi muito bem explorado em *Lúcia McCartney*, tanto que em vários contos, os personagens e a trama não são bem desenvolvidos. O texto aproxima-se do relato jornalístico. A partir dessa semelhança, pode-se considerar o terceiro grupo de contos, os que deixam transparecer a necessidade de pôr o leitor ao corrente de fatos - geralmente curiosidades - de uma maneira fácil e acessível, a exemplo da linguagem jornalística. Trata-se de uma característica marcante da cultura de massa, segundo Muniz Sodré, pois lida com a “curiosidade universal”: crime, amor, sexo, corpo, aventura, etc. O que impressiona é que o autor, em alguns desses contos, tenha radicalizado de tal forma que chega a abolir o enredo narrativo, apresentando, na verdade, uma espécie de relato quase documental. Isso ocorre em “Relato de ocorrência”, “Os inocentes”, “Os músicos”, “Corrente”. Mesmo em “Âmbar gris”, texto bem diferente, já que se trata de um conto-poema fantástico, o autor prende o leitor pelas curiosidades apresentadas sobre o cachalote. Mesmo sendo falsas, as informações despertam no leitor uma certa curiosidade.

⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 9.

“Manhã de Sol”, “O encontro e o confronto” e “***”(Asteriscos) são uma espécie de relato desenvolvido. No primeiro caso, o narrador descreve uma prisão em flagrante. O texto fica bem próximo do melodrama, já que, quando capturado, Madureira, o ladrão, começa a se flagelar, qualificando-se como vítima. Quanto ao segundo conto citado, a situação é mais complicada. O diferencial está no fato do narrador descrever uma cena íntima – o encontro entre dois homens e duas garotas de programa. Nesse caso, o autor satisfaz o voyeurismo sexual do leitor como forma de entretenimento. Se nesse caso, o narrador apela para o sexual, em “***”(Asteriscos)” o que desperta a atenção do leitor é o inusitado e a paródia. Um diretor de teatro propõe a encenação de uma peça impossível, a partir de uma lista telefônica. Sua postura é insolente, muito semelhante à postura adotada por José Celso.

Até agora, todas as características levantadas levam a considerar *Lúcia McCartney* um típico produto da literatura de massa. Mesmo as aparentes quebras de expectativa do leitor são previstas dentro desse horizonte cultural. O sentido crítico ou satírico levantado por alguns comentaristas, segundo Ismail Xavier, também estaria previsto. Basta lembrar que “o regime da visualidade da mídia e o melodrama” é ambíguo em sua significação política, já que o espetáculo de massa satisfaz, ao mesmo tempo, a retórica de convocação da virtude e a prática consentida do voyeurismo. Portanto, se parássemos a pesquisa aqui, a resposta à pergunta inicial seria: Rubem Fonseca “suja” totalmente as mãos na cultura de massa. Contudo, falta, ainda, discutir alguns elementos: o gênero, a forma de apresentação do texto e a utilização da retórica já consagrada.

CAPÍTULO 4: MOREL: UM CORPUS QUE CAI

Finalmente chegamos ao objeto desta tese. Em princípio, imaginei que o texto devesse considerar a cultura da época, um estudo do tipo de recepção de forma geral e a recepção de *O caso Morel* de forma específica e por fim, uma análise do romance a partir do gênero do romance policial. Não houve tempo para realizar todo esse projeto. Contudo, parte da pesquisa já estava pronta, sobretudo, a relacionada com a recepção do romance. Nesse caso, esse último capítulo fica como uma espécie de conclusão parcial das hipóteses levantadas anteriormente. É verdade que nesse caso, o trabalho não chega a termo satisfatoriamente, mas esse é o risco de todo projeto científico, quanto mais quando se refere a um projeto de conhecimento na área de humanas. Em todo caso, sempre se pode fazer uma leitura a partir somente dos tipos de recepção. Os capítulos anteriores levantam a recepção em jornais dos primeiros livros de Rubem Fonseca e esse faz uma análise semelhante considerando *O caso Morel*.

Esse capítulo contém três partes, que englobam uma espécie de estudo sobre o tipo de recepção geral de produção artísticas, uma dedução das possíveis recepções do romance de Rubem Fonseca e finalmente a recepção do livro em jornais da época.

Casos fantásticos de recepções descontraídas

“Antes (a arte) havia perdido a ilusão, agora perdia a inocência. A perda da vontade viria em seguida.” “...a cultura descobriu aos poucos a sua impotência e desceu mais fundo de sua angústia, alternando durante o trajeto crises de depressão, acessos de euforia, abulia e resistência. É então que ocorre o chamado “vazio cultural”(Visão 5-7-71, pp149; 151).”

Em 11 de março de 1974, foi publicado um número especial da revista *Visão* com o seguinte título: “64-74 a revolução aos dez anos”. Essa edição fazia um balanço do regime, tanto no plano político, quanto econômico e também no cultural. As afirmações acima fazem parte desse balanço. É certo que, ao final, a revista manifestava um certo otimismo ao afirmar :

“...emergindo do vazio e da fossa, a arte descobre que pode haver luz onde só havia trevas...é mais um diagnóstico. Durante principalmente os últimos cinco anos a cultura se auto-analisou e produziu uma vasta literatura de lamentação e autopiedade. A partir do final de 1973, porém, alguns indícios esparsos aparecem sugerir sensíveis modificações de atitude...’chega de descrições. O que é preciso é voltar a agir, fazer.’ ‘Mas está cada vez mais difícil’, responderia o personagem de *Um grito parado no ar*, a última peça encenada de Gianfrancesco Guarnieri. Realmente está. Mais fácil seria a inação e o silêncio”(Visão 11-3-74)

A questão, portanto, era como voltar a agir. Produtores culturais e receptores se encontravam no mesmo barco com uma diferença: o público esperava dos artistas em geral uma indicação de caminho. No caso do circuito letrado crítico, o público do período anterior, sob influência das análises sócio-políticas, interagiam com os produtores culturais, forçando a demanda por textos ‘engajados’. Na década de 70, tentou-se reeditar o mesmo tipo de diálogo público-artista, mas com uma diferença, os critérios elaborados anteriormente mostraram-se insuficientes. Era como se, diante da realidade agora percebida como bem mais complexa, o pensamento se detivesse perplexo. É paradoxal: o contato com a realidade torna-se problemático, exigindo uma compreensão mais elaborada, ao mesmo tempo que o público, sobretudo o universitário, que entra para o circuito letrado, mostra-se despreparado, alvo fácil de explicações simplistas. Exemplificando essa situação, elenco a seguir alguns casos de recepção nada suspeitos.

O caso de um ingênuo produtor de cinema

Na revista *Opinião*, número 9, de janeiro de 1973, Jean-Claude Bernardet escreveu um artigo, “Zezero X o fantasma da castração”, em que o crítico apontava as tendências para o ano em curso e fazia um balanço do cinema brasileiro no ano anterior. Textualmente ele dizia:

“...as linhas de força do cinema brasileiro serão provavelmente reforçadas em 73, são bastante claras. São essencialmente duas: por um lado a predominância da problemática econômica (leia-se sucesso de bilheteria) e, por outro, o radical enfraquecimento de qualquer preocupação crítica em relação à sociedade brasileira.”

A única novidade, segundo o crítico, tinha surgido no ano anterior em super-8 : “Zezero”. Tratava-se da história de um operário, cujo salário baixo era carcomido pela loteria e pelas prestações. Continuando, ele dizia :

”Zezero traz uma informação nova para o cinema brasileiro, não só pelo assunto e à firmeza excepcional com que Candeias o tratou, mas porque a relação que se estabeleceu entre o diretor e o personagem, entre o personagem e o espectador parece não ter nada de populista.”

Bem, não demorou muito para que Jean-Claude Bernardet recebesse uma carta indignada de um leitor baiano também produtor de cinema. Nesta carta, o “cineasta” discordava do crítico quanto à baixa qualidade de produção nacional, afirmando que, na verdade, não havia abertura para que obras cinematográficas de valor chegassem ao público. Como exemplo de produção de qualidade, o autor da carta cita seu próprio filme, narrando em linhas gerais o enredo e salientando seu caráter crítico. Tanto a carta quanto a resposta foram publicadas no número 14 da mesma revista sob o título: “Exu, cão, gente, sete trovões”. Ao responder às argumentações do leitor, Bernardet tentou mostrar que aparentemente, segundo o que o “cineasta” narrara, o filme não apresentava nada de novo, e que ele também estaria dentro do sistema. Depois conclui:

“O seu povo é a visão idealizada do que apavora a classe dominante. Você sustenta esta visão idealizada e participa dela (caso você não participasse, teria apresentado diferentemente a estrutura do poder) e ao mesmo tempo simpatiza com o povo assim simbolizado. Esta ambigüidade não é nada nova no cinema brasileiro...Todos estes elementos (e muitos outros) associam seu filme ao sistema e à cultura dominante...Não basta eliminar as tradicionais relações de causa e efeito de uma seqüência para a outra e deixar de ser burguês, pois é justamente este estilo fragmentado que a burguesia européia está exportando.”

Nesse caso, o que se discute é quais são os pressupostos críticos para avaliar uma produção cultural. Bernardet percebe que as avaliações simplistas calcadas no populismo são perigosas. Isso não impede que mesmo gerações mais novas, como é o caso do “cineasta” baiano, ainda se prendam a críticas redutoras. Em nome do povo, era possível, inclusive, considerar Mazzaropi “como o mais legítimo representante da comicidade popular” (*Manchete* 23-6-73, “Mazzaropi, uma família portuguesa”, p.143). De certa

forma, a apologia do popular era uma resposta assimilável num momento de crise, mas inoperante. Se o padrão crítico fosse a focalização ingênua do povo, então a televisão seria um meio de comunicação revolucionário. O que é notável é que ambas as posturas, a de Bernardet e a do “cineasta”, pertençam em potencial ao circuito letrado crítico. E mesmo esse tipo de recepção simplista pode dar-se de diversas formas, desde uma visão marxista superficial até o populismo barato do período anterior.

O caso da ida para o paraíso

A necessidade de algum tipo de informação política produzia no público os maiores equívocos. Em 1973, alguns filmes agitaram sobretudo o público universitário: *A classe operária vai ao paraíso*; *Mimi, o metalúrgico*; *O agitador* e *Sacco e Vanzetti*. O três primeiros mereceram um artigo de Jean-Calude Bernardet, não tanto pelo conteúdo dos filmes, quanto pelo interesse do público. Nesse sentido, “A classe operária vai ao cinema...e Hollywood vai ao Vietnã” publicado na revista *Opinião*, número 22, de abril de 1973, acaba revelando um pouco das características da recepção da época.

O texto de chamada do artigo pergunta: “os filmes políticos italianos e sua atuação sobre a platéia brasileira: serão “participantes”, “influentes”, ou “incômodos”, ou apenas álibis para um público desacostumado ao assunto?” A resposta do crítico aponta para a última alternativa, uma vez que o filme apenas promove uma ilusão de participação política que não se efetiva. Segundo suas palavras:

“Pode ser que, em termos brasileiros, eles sejam apenas um alibi político. Não se discute a realidade local, mas, mesmo assim, participa-se de um debate político, há uma satisfação emocional, há uma impressão de estar participando...”

O que está em jogo, novamente, é a análise simplista da realidade. Explorando um pouco a questão do conteúdo, Maurício Gomes Leite, ao comentar *Sacco e Vanzetti*, fez algumas críticas que poderiam ser estendidas aos outros filmes e mesmo à recepção do público. Seu artigo, publicado (por incrível que pareça) na revista *Manchete* de 21-4-73, comenta o que é e o que não é cinema político:

“1- Cinema político não é um melodrama de bons sentimentos

- sobre temas políticos...
- 2- Cinema político não se mede pelo seu tema...
 - 3- Cinema político, entre aspás, costuma ser o que é *Saco e Vanzetti* : uma anestesia romântica feita para um público que se contenta com as **melhores** informações sobre qualquer tipo de ação política; os personagens são heróis mesmo, os vilões são facilmente esmagados pela emoção, mesmo que no fim Sacco e Vanzetti acabem na cadeira elétrica. Logo, obtém-se um adormecimento da platéia, do tipo “afinal, nem tudo está perdido.”
 - 4- Cinema político pode sair de uma comédia, de um policial, de uma história qualquer que se conte; dificilmente sai do filme que já vem rotulado e propagandeado como “cinema político”...
 - 5- O verdadeiro cinema político é o cinema polêmico, dialético, indireto, duro, sem artificios de câmara e suspiros utópicos, sem advogados de chinelo e demagogia de tribunal.”

Resumindo, ambas as citações apontam para um público tentado a fazer uma crítica rasa, muitas vezes de fachada. Um público pronto para consumir o político. Ou seja, trata-se de consumo da mesma forma, existindo até mesmo um público cativo para isso : o universitário. Em literatura, uma citação já mencionada neste trabalho mostra um pouco a dimensão de mercado da arte: “...e se o livro era um bom negócio, a política era uma boa mercadoria.” Um mercado que podia, inclusive ser demarcado. Na edição de 28 de março de 1973 de *Veja*, o artigo “O reencontro”, ao noticiar a volta de Chico Buarque aos palcos junto com Nara Leão, declarava que “agora, os dois preferem cantar basicamente para estudantes.” Na época, vigorava o chamado Circuito Universitário, criação do empresário Benil dos Santos e Roberto de Oliveira. O empreendimento foi baseado numa pesquisa da Philips para descobrir os lugares mais convenientes para exporem e venderem os LPs da gravadora. Em maio de 1972 o Circuito tornou-se realidade. “Foi um sucesso em todos os sentidos”, lembra Oliveira. ‘Fizemos 33 shows, os estudantes vibraram. E apenas Vinicius chegou a ganhar 150.000 cruzeiros num mês, no Circuito.’”

Marxismo fácil, *populismo*, consumismo político são algumas das recepções do circuito letrado que caminham para a resposta simplista. Muitas vezes, essas recepções se entrecruzavam tornando mais difícil ainda entender suas articulações. Mas havia uma outra vertente dentro desse mesmo circuito: aquela que manifestava a perplexidade, a do *grito parado no ar*. Alguns artistas, desiludidos com uma realidade que os tinha ultrapassado, optaram por realçar a violência do cotidiano. Esse tipo de produção passava pela

exploração dos instintos do homem. A gama de possibilidades era bastante ampla: ia da recusa do campo político à tentativa de união entre atitude rebelde anarquista e política; do hiper-realismo a espetáculos quase surrealistas. Apesar disto, as produções tinham em comum a agressividade aos padrões de vida da classe média, o realce do que se considerava marginal e do sexual. Tentava-se responder à questão de se voltar a agir.

Entre o dramaturgo rebelde e a macumba

Choque. Essa era a palavra de ordem, pelo menos para José Celso. Em 1972, numa entrevista concedida à *Opinião* (número 03, artigo “Viagem de ida ou volta?”, p.20), o diretor afirmava:

“O teatro que se faz no Brasil é morto e fechado em si mesmo. Não desperta nada, é um dado de cultura que se consome por postura social. É um teatro de classe média e esta classe já esgotou o que tinha de dizer. Todos seus esforços criativos são inúteis e o que ela produz não tem vida...”

E então, concluía:

“Estamos vivos. Morta é a arte da classe média. Morto é o “Sistema” que falsifica a condição humana, que falsifica as necessidades do homem.”

Se esse depoimento representa a linha de pensamento do diretor, o modo de representá-lo ainda não estava muito claro em sua cabeça. O título do artigo se referia a esse ponto de viragem na direção de José Celso. Quando foi publicado, ele estava ensaiando “As três irmãs” de Tchecov, segundo o jornal:

“um texto poderoso que propiciará um espetáculo sóbrio, numa linha realista, de aceitação certa, e, ao mesmo tempo, com uma série de colocações políticas da atualidade. “

Um ano depois, a revista *Veja*, de 10 de janeiro de 1973, à página 89, noticiava o que pode ser entendido como o ápice da crise do *Oficina*, o grupo de teatro de José Celso. No primeiro espetáculo do ano, acabada a representação de “As três irmãs”, o ator Renato Borghi desligou-se publicamente do grupo devido à discordância radical entre ele e o

diretor. O ator teria discutido com José Celso por causa de cenas extras de caráter místico-religioso. Essa fato marcou uma espécie de ponto de viragem do Oficina. Durante a década de 60, o grupo de teatro se firmou devido sobretudo às suas montagens polêmicas e críticas. A partir do golpe militar, o Oficina começa a enfrentar problemas. Contextualizando, o artigo da *Veja* lembrava a trajetória do grupo:

“Começava também uma severa implicância da Censura, sempre desconfiada das intenções do grupo. Inversamente, depois de alguns espetáculos, crítica e público (principalmente os estudantes) passaram a aguardar cada estréia do grupo Oficina como antecipado crédito de confiança. Assim, com muitas palmas e elogios, foram recebidas as montagens de “Os Pequenos Burgueses”, “Andorra”, “Os inimigos”, “O Rei da Vela”, “Na Selva das Cidades”, e “Galileu Galilei”...Em 1969, ‘temendo virar instituição’, o Oficina apresentou um retrospecto de seus trabalhos chamado “Saldo para o Salto”. E parou...Excursionou pelo país e trouxe um novo e polêmico espetáculo: “Gracias, Señor”, uma experiência que José Celso chamou de ‘te-ato’.”

A encenação de “As três irmãs” foi decisiva . O próprio diretor reconheceu:

“Nós somos o espelho de toda uma geração de jovens da classe média dos anos 60. E continuamos sendo o espelho desses jovens. E, como eles, resolvemos voltar.(...)Essa volta não é uma volta, é um ajuste de contas. E há quatro anos nós abandonamos tudo, agora a gente volta para curtir essa crise até o fim (...)Porque agora, que o sonho acabou, o sonho começa a ser realidade. Você tem que estar apto para sonhar real, tem que ser muito forte, tem que saber pagar. E nós estamos pagando realmente.(...) “As três Irmãs” é esta volta.”(*Veja*, 31-1-73, “Crise, *mon amour*”, p.87).

Mas, em termos de programa, o que é que José Celso propunha? O número especial de *Visão* já mencionado, trazia depoimentos de alguns produtores culturais, entre eles o de José Celso (p.154). Ele reconhecia estar num beco sem saída, “tentando reagir”, tentando elaborar algumas possibilidades:

“*Gracias Señor* significou a morte do teatro escravo e o início do teatro livre, isto é, teatro central, sagrado...Antigamente, antes da gente criar alguma coisa havia toda uma ditadura de estilo, de concepção. Hoje não existe mais isso, não existe mais nada por trás. Você é responsável por você mesmo e mais nada...O mundo do ‘sistema’ foi desabitado,

abandonado pelos artistas, pelos loucos, pelos revolucionários...Esse 'sistema' que está aí não tem saída...Hoje estou mais interessado em criar uma estrutura de relações de confiança entre as pessoas ligadas, isto é, toda uma *sociedade alternativa* como chama a transação de Raul Seixas e Paulo Coelho. A obra de arte já era. As grandes mudanças só vão existir quando houver grandes faixas da população que as exijam, que pressionem por elas. O único antídoto contra o sistema é a anarquia, anarquia entendida não como ausência de governo mas ausência de dominação. Utopia? A noção de *utopia* é uma coisa que os estados totalitários tentam tirar do povo; a perda da fé, dos sonhos. Sim, sou um curtidor e um pragmático. Aprendi a ser, ainda bem. O chamado 'nível de sensação' é um pavor que os caretas têm da realidade, da vida, da morte, do gosto, da dor, do prazer, das coisas reais. Depois dos campos de concentração, das torturas, da poluição, o homem finalmente descobriu que o corpo é sagrado e decidiu amá-lo e curti-lo, preservá-lo da violência do dinheiro e da abstração. *A descolonização política só é possível com a descolonização do corpo.*" (O grifo é meu).

Parafraseando Schwarz, é possível resumir um pouco a característica marcante do Oficina, que permanece mesmo depois da encenação de *Gracias, Señor*. Segundo o crítico, o teatro de José Celso atacava as idéias e imagens da classe média, os seus instintos e sua pessoa física. "Tematicamente são imagens de um naturalismo de choque, caricato e moralista: dinheiro, sexo e nada mais. O que nele se exercita é o cinismo da cultura burguesa diante de si mesma. O choque torna-se princípio construtivo. Não tem linguagem própria, tem que emprestá-la sempre de sua vítima, cuja estupidez é a carga de explosivo com que ele opera."¹ Como forma, no caso, o choque responde à desesperada necessidade de agir, de agir diretamente sobre o público; é uma espécie de "tiro cultural". "O Oficina inventa e explora jogos apropriados ao terreno, torna habitável, nauseabundo e divertido o espaço do nihilismo de após-64"². O choque permanece, o que muda a partir de 72 é o enfoque, antes político, agora ele se dirige sobre o corpo.

Esse tipo de manifestação do choque estava também no horizonte das artes plásticas como vanguarda. A revista *Veja* de 31 de janeiro de 1973, página 90, trazia o seguinte artigo: "A agonia da vanguarda". O texto elencava algumas "obras artísticas": apresentar um mongolóide dentro de uma instalação (Bienal de Veneza); cobrir o corpo do artista, os dos espectadores e tudo mais com sangue e vísceras de animais (experiência

¹ SCHWARZ, Roberto. "Cultura e Política, 1964-1969- Alguns esquemas". In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1978.

estética proposta pelo austríaco Herman Nitsch); documentar através de fotografia o automutilamento do artista, que aliás morreu (documento que foi exposto na amostra coletiva Documenta em Kassel, 1972) etc. É interessante observar que todas essas manifestações abolem o suporte. Os movimentos artísticos sempre procuraram inovar o suporte, não aboli-los. O que sobra é uma dose de hiper-realismo e a superexposição do corpo. Olívio Tavares de Araújo, autor do artigo, fazia um balanço desse tipo de manifestação artística:

“...tudo isso parece indicar que de fato a vanguarda está perplexa. Seu grande impasse não é a supressão (ou não) do objeto: é o que está sendo proposto para ficar em seu lugar. Por mais chocante que seja um fato, seu simples registro não se torna estético apenas porque foi executado. E, além disso, está ocorrendo pela primeira vez na história da arte, a inversão de uma das razões fundamentais da criação. Louco ou saudável, usando uma linguagem clara ou complexa, recorrendo a qualquer acontecimento como tema, o fato é que todo artista, no fundo, sempre lutou por uma espécie de ampliação da vida - a sua própria e a da espécie. É através de sua obra que o ser humano sobrevive a si mesmo. Mas a vida não é, por certo, a grande vencedora do balanço de uma vanguarda que se ensangüenta, se autoflagela, se degrada, e incorpora a própria morte em seu processo de criação”.

Por fim, ele citava como emblemática, a obra do francês Ben Vautier: uma “imensa faixa aberta aos quatro ventos sobre o prédio da Documenta, proclamou: ‘A arte é supérflua’”.

Em um artigo contemporâneo, cujo título era “O sexo em Roma”, Flávio de Aquino, descreveu em *Manchete* de 07 de abril de 1973, à página 124, a IV Quadrienal de Roma. Segundo ele, apareceu ali “as mais arrojadas concepções de vanguarda, como a *pop-art*, a *arte mínima*, a *arte conceitual*, a *arte do lixo (trash art)*, a *body-art* (arte de pintar um corpo humano e esfregá-lo numa tela). Mas o que mais atrai ou choca os visitantes é o *hiper-realismo*, nova versão erótica do surrealismo. O hiper-realismo é a tradução táctil do amor em grupo, além disso denuncia o neopopulismo dos males das grandes metrópoles (droga, prostituição, anormalidades sexuais), assim como prega lemas pacifistas como ‘faça amor, não faça a guerra.’” Essas manifestações podem ser incluídas no que Schwarz

² *Idem, ibidem, p.*

chamou de ‘tiro cultural’. A diferença em relação a José Celso, é que seu tiro tinha alvo certo - a classe média.

Como era recebido, no Brasil, este tipo de manifestação cultural? Bem, não é fácil encontrar referências sobre o tipo de recepção. Há uma muito clara que é a expressa pelo crítico Roberto Schwarz. Quando ele diz que o Oficina explora ‘jogos’ apropriados ao terreno, e que torna ‘divertido’ o espaço pós-64, o crítico já delimita em que campo esse tipo de produção atua: o do lazer. Para o crítico, trata-se de uma espécie de espetáculo para purgar a culpa de uma determinada parcela da classe média. Oferece também a ‘descolonização do corpo’, ou seja, o apelo sexual, que embora seja proposto como ‘descolonização política’ proporciona também uma saída conciliatória com um ‘sistema’ que vai promovendo a satisfação consumista e portanto hedonista. Resumindo, segundo Schwarz o Oficina não consegue escapar do mesmo “sistema” ao qual ele julga se opor. Pode-se imaginar que a recepção por parte do público marxista ortodoxo não ficaria muito longe disso. De modo um tanto mais tosco rotularia tal teatro como ‘alienação burguesa’.

Falando um pouco do público do Oficina, José Celso dá nome aos bois: ‘nós somos o espelho de toda uma geração de jovens da classe média dos anos 60’, ou seja é possível imaginar que além desse público suas peças conquistavam uma parcela da nova geração universitária. De qualquer forma percebe-se nesse público os ecos da *contra-cultura*. Esse conceito surgiu nos Estados Unidos na década de 60 para definir os tipos de expressão voltados para o combate e a crítica da cultura estabelecida nas formas oficiais. Isto se traduziu numa espécie de cultura de contestação, afetando os padrões de comportamento juvenil relacionados sobretudo à contestação da sexualidade tradicional.

A revista *Veja* de 14 de fevereiro de 1973, à página 83, trazia um artigo sobre a encenação, em Belo Horizonte, de “O relatório Kinsey”. Tratava-se de uma peça baseada nos relatórios publicados pelo sexólogo Alfred Kinsey, apresentando em dez capítulos temas considerados até então como tabus: desenvolvimento sexual, homossexualismo, masturbação, carícias, leito conjugal etc. Tudo isso era discutido por quatro atores e três atrizes inteiramente nus. O texto não apresentava grandes qualidades, mas, segundo o jornalista:

“...isso não tem feito diferença para os 4.000 mineiros que já viram o espetáculo desde sua estréia, há pouco mais de um mês...”

Aplaudindo toda noite o “Relatório Kinsey” estão hippies, estudantes universitários, discretos funcionários públicos, elegantes burgueses e recatadas senhoras da sociedade mineira. Algumas das que, há menos de dez anos, saíram de rosário na mão para quebrar uma loja que exibia um manequim vestido de monoquini e impediram a exibição do filme “Os Cafajestes”, insultando sua atriz, Norma Bengell, e quase a agredindo no meio da rua.”

Nesse contexto, pode-se tentar inferir qual era o público de José Celso. Esses jovens tinham de exigir algo mais na luta pela desrepressão sexual. Para que fosse considerado anarquista, o público do Oficina esperava mais do que apenas um ‘tirar a roupa’ qualquer, nem que para isso, as pessoas fossem obrigadas a negar com violência sua própria classe, aceitando o insulto. Esse tipo de espetáculo podia, dessa forma, ser considerado ‘de esquerda’. Para isso, concorriam dois fatores muito importantes no que diz respeito ao público. O primeiro é que o espetáculo tinha de ser para poucos - parte da classe média -, pois se a cultura da contestação já se encontrava bem diluída na sociedade, para continuar a ser contestador com “c” maiúsculo, José Celso tinha de manter uma relativa distância da cultura de massa, o que era no mínimo paradoxal. Considerando a inspiração tropicalista do teatro Oficina, percebe-se a apologia de uma certa carnavalização popular, cujo emblema era o Chacrinha, ao mesmo tempo em que se evitava o acesso massificante: a peça durava cerca de quatro horas.

Além disso, a agressão tinha de extrapolar o efeito individual. Era preciso que a peça fosse ambiciosa a ponto de incomodar o regime militar e parte da sociedade - ser polêmica. Nesse caso, ser ‘contra’ significava que o objeto de referência era sempre externo: a censura, encarada como termômetro do regime, tornava-se parâmetro para tal público. Os maltratos que o Oficina recebeu por parte da Censura, acabava por habilitá-lo como instância anárquica que agia contra a dominação. Mesmo quando a peça era liberada, a leitura feita, muitas vezes, se dava nas entrelinhas ou na observação do que “a burra” da censura deixou escapar.

O Oficina ocupava, assim, o campo da ‘contra-cultura’ reatualizado. Sua preocupação era com o gesto agressivo, a performance. O objetivo de qualquer manifestação dita de contra-cultura era o ‘tiro cultural’. Então, bastava observar o que se poderia chamar de alvo e atirar. Os instintos sexuais eram perigosos para um regime tecnocrata? Então, ok, vamos ‘descolonizar o corpo’ - essa é a lógica. Ou seja, nesse caso o

conteúdo é determinado enquanto possibilidade de choque, assim a contra-cultura pode incluir qualquer coisa que cheire a resistência. Só para se ter uma idéia do que isso significou, basta observar o artigo de Abel Silva, no número 11 do *Opinião* de 1972, sobre a publicação do livro *O Segredo da Macumba* de Marco Aurélio Luz e George Lapassade. O jornalista, comentando a opinião dos autores do livro, dizia:

“...o aspecto da verdadeira resistência caracteriza algumas correntes de nossos cultos negros, denominados imprecisamente de Macumba...A Quimbanda cada vez mais se apresenta como uma autêntica *contra-cultura*, uma contra-linguagem simbólica, através da qual os negros falam de *todas as libertações*. O caráter “selvagem” e “perigoso” da Quimbanda advém de sua própria natureza de ritual da desrepressão, de culto da liberdade, onde Exu e Pomba Gira são expressões do amor louco, de Eros libertado.”

É mais ou menos isso que José Celso pretendia em seus espetáculos: ‘uma contra-linguagem’, ‘todas as libertações’, enfim ‘um ritual de desrepressão’. Para isso ele tinha de ir para além dos limites do conteúdo, o gesto se tornava mais importante. Em sua entrevista já referida, ele reconhecia que a matéria principal para ele era a sensação: ‘o chamado ‘nível de sensação’ é um pavor que os caretas têm da realidade, da vida, da morte, do gosto, da dor, do prazer, das coisas reais’. Daí o limite do Oficina tornar-se o limite da própria cultura de massa, na medida que ela também procura a sensação.

O impressionante caso do cineasta arrependido

Quando se chega ao critério da ‘sensação’, torna-se difícil separar o tipo de recepção desejável do tipo de recepção que realmente se efetiva. Fica-se muito próximo da cultura de massa, tendo como mediadora a *midcult* que embaralha mais ainda as coisas. No limite, pode-se perceber que esse é o horizonte-abismo que José Celso tenta evitar. A experiência de Arnaldo Jabor no cinema serve como contraponto dos limites do tipo de recepção da estética proposta pelo Oficina. O filme de Jabor pode ser encarado também como uma espécie de desrepressão sexual da sociedade brasileira, contudo, ele não evitou o grande público, antes se deixou levar pela sedução da massa.

Em 1973, o filme “Toda Nudez Será Castigada” bate recordes de bilheteria do cinema nacional. Finalmente, o cineasta alcançou o sucesso de público, público que, aliás

teoricamente, ele deveria conhecer bem. No documentário de longa-metragem, *Opinião Pública* (1966), que foi um fracasso de bilheteria, algo fica claro para o espectador: “a classe média não tem, por definição - nos informa o filme -, projeto histórico algum e mergulha no medo e na alienação que lhe proporcionam tanto a religião como os meios de comunicação de massa.”³ Também fica claro que em “Toda Nudez...” a linha ideológica é outra. A revista *Veja* (21-3-73), no artigo “Palmas merecidas”, não deixa dúvidas: o espetáculo “afinal, não passa de um filme comercial e comunicativo sobre algumas taras de uma tradicional família carioca.” Segundo a revista, o próprio cineasta disse que os intelectuais “não sabem sentir” e que ele “não agüentava mais o conceitualismo, o idealismo, o simbolismo dedutivo que tanto se usa para nos defender do fecundo e perigoso contato com a vida mesma.”

Na verdade, a questão não era tão simples. Numa entrevista dada à *Manchete* (29-4-73), sob o título “Arnaldo Jabor - Toda Nudez vista de perto”, o cineasta afirma:

“a *mesma* atitude que tinha diante das pessoas em *Opinião Pública* eu tenho diante das personagens em *Toda Nudez*. Mas, eu não *busquei* a comunicação com o público, em *Toda Nudez*, não mudei minha atitude para conseguir esta comunicação. Em nenhum momento *amesquinei* meu trabalho para obter este resultado. Você não pode fazer uma obra de arte, um trabalho artístico, *amesquinando* nenhum aspecto desse trabalho. “

Ou seja, para Arnaldo Jabor havia algo de crítico no filme. Não convém discutir nesse momento, se ele tinha razão ou não, mas as possíveis recepções que o filme poderia ter. Nesse caso, o artigo em questão é muito interessante, pois havia convidados para debater com o cineasta e eles acabaram por manifestar as diferentes possibilidades de recepção do filme.

Tentando escapar de algumas acusações, Arnaldo Jabor procura explicar o que ele imagina que seja a recepção de seu filme. Para ele o filme não seria moralista, e acrescenta:

“o sucesso espantoso que o filme está fazendo reside, principalmente, no fato de que as pessoas se sentem aliviadas de verem ali, publicamente, na

³ BERNARDET, Jean-Claude. “Cinema Novo, anos 60-70. A questão religiosa”. In: SCHWAARTZ, Jorge & SOSNOWSKI, Saúl (org.). *Brasil: O trânsito da memória*. São Paulo: EDUSP, 1994, p.105.

tela, uma confissão dos seus crimes mais secretos. É aquela alegria da culpa assumida.”

Num outro momento da entrevista, ele responde sobre o efeito de catarse da seguinte maneira:

“...acho que o filme catártico pode provocar a purificação do espectador. Nós tínhamos o terror, o pavor da comunicação. A gente achava que a comunicação alienava o público. Pessoalmente, não acredito mais na tentativa de fazer o espectador *acordar*. Isso muitas vezes pode levar apenas a uma *cortação de onda*. Acredito que se possa conseguir uma atitude crítica de parte do espectador mesmo comunicando com ele. Me interessa agora despertar atitudes críticas no inconsciente do espectador, a consciência crítica precisa estar entranhada até o fundo. Acho que o que se tem a fazer é aumentar o *trânsito* entre o mundo consciente alerta e o mundo *soi-disant* hipnótico.”

É importante notar que o cineasta afirma que sua posição no filme é a mesma que sua posição em *Opinião Pública*. E de certa forma, ele tem razão. Os dois filmes focalizam a mesma classe social. Em “Toda Nudez...” ele investe contra a hipocrisia e a falsa moral da classe média. A diferença entre eles é que o último é mediado pela catarse e pelo erotismo - em outras palavras, através do apelo à sensação. Postura totalmente assumida quando Arnaldo Jabor afirma que quer atingir o inconsciente do espectador. O efeito? ‘É aquela alegria da culpa assumida’. Imaginando que uma recepção como a descrita acima se efetivasse, então o filme poderia ser considerado contestador e receber o aplauso daquela ala ‘de esquerda’, digamos comportamental. Qualquer semelhança com José Celso não é mera coincidência. A diferença parece residir no grau - menor agressão ao público e, principalmente, maior quantidade de pessoas a serem alcançadas -, tentativa assumida de “comunicar”, que significa, em outras palavras, fazer sucesso.

A pergunta de Miguel Pereira a Jabor, no artigo da *Manchete*, deixa transparecer um dos critérios que poderia ser utilizado para justificar um tipo de recepção favorável. Ele pergunta: “‘Toda Nudez’ significaria, no contexto do cinema brasileiro, o que se poderia chamar de um *cinema síntese*, isto é, capaz de conseguir ao mesmo tempo uma enorme comunicação popular propondo uma temática de certa profundidade?” Miguel

Pereira apela para um critério elaborado na década de 60, segundo o qual o produtor cultural deveria procurar a união entre o grande público e obras com conteúdos críticos.

É possível considerar que Miguel Pereira pertencesse ao mesmo circuito de recepção literária de Carlos Heitor Cony, outro entrevistador. Contudo dá para perceber que o último, apelando justamente para o que deveria ser a ‘certa profundidade’, deixa transparecer uma recepção bem diferente. Para Cony, o filme traduz somente um certo moralismo, e lembrou : você (Jabor) “pode alegar que não teve intenção moralista alguma, apenas crítica. Mas a crítica é uma forma de moralismo.” Essa opinião tem a ver com a forma como a esquerda encarava as obras de Nelson Rodrigues. Pela própria postura do dramaturgo e pelo moralismo de suas obras ele era considerado reacionário e, por extensão, também suas obras. É lógico que pelo viés da sexualidade - ou seja, pela denúncia da hipocrisia moralista - ele poderia ser reeditado, o que efetivamente acabou acontecendo nas décadas seguintes.

Do moralismo para a alienação é um passo. Se Cony não chegou às últimas conseqüências, Wilson Cunha comenta sem dó nem piedade: “Você acha o seu filme um elemento catártico, “um assumir a culpa coletiva”. O pessoal sai lavado do cinema. Antigamente, isto se chamava escapismo, se não me engano.” Aparentemente, Wilson Cunha não tinha dúvidas de que o filme era puro produto de cultura de massa. Ele pergunta: “será que você não está supervalorizando a relação de “Toda Nudez” com a platéia, Jabor? O pessoal não estará curtindo a história do Herculano apenas como mais uma comédia erótica tipo “Viúvo Sim, Castrado Não”? Jabor escapa da questão dizendo que considerava haver em toda obra literária várias camadas de significação. É interessante perceber que, dependendo da instância de recepção, o filme passa de cultura de massa a texto crítico. Será que, diante de tais “camadas de significação”, não haveria possibilidade de considerar a recepção do texto segundo outros critérios?

Voltando ao artigo da *Veja*, percebe-se que a revista faz apologia sem apelar para a justificação do conteúdo. Começa pelo título “Palmas merecidas” e, já no primeiro parágrafo, há uma desqualificação implícita de qualquer obra “papo cabeça” e uma certa valorização de filmes que tenham a intenção de conquistar o público. O pressuposto aqui parece ser ‘consumo é venda e o que não é vendável está perdido’. Nesse caso, bastaria ao produtor não ‘amesquinhar’ seu trabalho, ser profissional. Esses pressupostos, como

vimos, faziam parte de uma determinada vertente de Vanguarda em 1967. Mas, enquanto essa vertente tratava o mercado de forma cínica, com um certo deboche, afirmando inclusive sua preocupação com a bilheteria, Jabor, ao menos na entrevista dada à *Manchete*, procurava esconder essa relação entre o filme e o mercado, pois “Toda Nudez” teria ‘certa profundidade’. Ora, juntando a pseudo profundidade evocada por Jabor e Miguel Pereira e a valorização pelo sucesso segundo a *Veja*, temos todos os componentes da recepção segundo os parâmetros da *midcult*. A *Veja* afirmava que “Jabor escolheu um texto que, de certo modo, é a forma mais pura e também intelectualizada das telenovelas.”

Status, entretenimento fácil e consolador da cultura de massa são elementos que pode-se encontrar em *Toda Nudez...* Jabor, quer pelo seu currículo, quer por suas pretensões críticas, oferece ao espectador “alguma profundidade”. A divisão da própria crítica - uma parte considerando o filme crítico, outra parte como de cultura de massa - só reforça a possibilidade de “Toda Nudez” transitar nesse espaço furta-cor da *midcult*. A moeda corrente capaz de tirar qualquer produção do limbo da cultura de massa é um adjetivo mágico: a obra tem de ser *crítica*. Mas esse critério é muito geral e impreciso. Numa época em que se discute o que é ser crítico, o apelo a esse paradigma como juízo de valor não diz muita coisa.

Por exemplo, dentro da cultura da contestação, em que o comportamento sexual torna-se parâmetro de rebeldia, é quase impossível evitar que prazer/entretenimento sexual passe a significar crítica. É engraçado como um espetáculo como o já mencionado “O relatório Kinsey”, típico de uma cultura de massa, pode, de repente, passar a ser considerado crítico alçando vôo à *midcult*. Na *Veja* (14-2-73) era possível ler o seguinte a respeito da repercussão da peça:

“...mesmo a imprensa tem feito elogios. A costureira Olga Mazetti, que há muitos anos escreve uma coluna de arte e música sob o pseudônimo pomposo de “Marchesa di Lucca” e é conhecida por suas posições tradicionais, chega a afirmar: ‘É uma beleza, embora um pouco forte. Mas ninguém hoje em dia gosta de peças vicentinas. O teatro tem de ser agressivo, massacrante.’”

A recepção, de acordo com a *midcult*, acaba por apagar distinções e critérios numa zona nebulosa de uma crítica indefinida. Nesse sentido, uma questão interessante é : até

que ponto a performance crítica de José Celso escapa da *midcult*? Na verdade, essa pergunta foi evocada não porque haja uma resposta a seguir, mas para se ter uma idéia da dificuldade que esse tipo de recepção cria para o investigador. É importante considerar ainda que tal tipo de recepção também alcança uma faixa de intersecção com a cultura de massa propriamente dita, o que a torna mais abrangente e imprecisa. Para se tentar fazer uma distinção nem que seja parcial, seria interessante perceber como a cultura de massa também acaba sendo cooptada pela *midcult* e vice-versa..

O caso global de uma certa Janet

Poderia começar essa história assim: aos 9 anos uma certa menina tirava dez nas redações que escrevia. Aos 27 gostava de ouvir “Clair de Lune” de onde tirou seu pseudônimo. Aos 48, a novela de sua autoria alcançaria 100% de Ibope. Mas existe uma história mais complexa por detrás desse sucesso pessoal de Janet Clair, que passa pela consolidação da cultura de massa nos moldes ideológicos do regime militar .

Nesse processo, a consequência da despolitização forçada pelo regime pode ser observada na existência, hoje, de um público incapaz de consumir criticamente os produtos da indústria cultural. É lógico que isso não ocorreu da noite para o dia. Havia alguns fatores que impediam a consolidação imediata da cultura de massa como parâmetro nacional: o peso do Modernismo e da crítica academicista que não aceitavam a cultura de massa; a divisão ainda vigente entre “alta” cultura e “baixa” cultura; a crítica política de esquerda; a contra-cultura; a influência da cultura jovem americana. Dessa forma, ao mesmo tempo que existia uma força política e econômica para que o mercado cultural se estabelecesse, havia ainda resquícios ideológicos que impediam sua plena consolidação. Ou seja, no início da década de 70, é possível observar um meio termo. A recepção de forma geral não é totalmente passiva, mas percebe-se que em muitos casos o apelo ao conteúdo crítico era apenas uma forma disfarçada de apelo ao consumo.

Três exemplos. No começo da década de 70, a televisão era vista com desconfiança sobretudo pela classe média, que tinha condições de comprar o aparelho. É possível encontrar termos como “babá eletrônica” ou “máquina de fazer doido” para designar a TV. Assim, a Abril Cultural veicula uma propaganda em que se vê duas fotos de um mesmo garoto. Na primeira ele está contente lendo uma revista de editora e acima observa-se os

dizeres: “Se ele não lesse, a Abril não existiria.” E na página a seguir, aparece o *slogan* complementar acima do mesmo menino, triste, sentado e iluminado aparentemente pelo tubo de uma TV: “Mas se a Abril não existisse, ele leria menos.” Na lógica desse comercial, o texto escrito se contrapõe à televisão, baseando-se ainda na diferença entre cultura ‘erudita’ e ‘de massa’. Batendo na mesma tecla, a Abril, ao lançar a revista *Setenta* apela para o seguinte *slogan*: “Esta revista não dá Ibope. Claro, gente fina não é povo.” É transparente a criação do texto publicitário em cima do *status* proporcionado por uma cultura crítica, ainda que um tanto quanto difusa. Se nessas duas propagandas a ligação entre mercado e cultura ainda é sutil, no caso da propaganda do café “cacique” não há sutileza: “Os reacionários detestam idéias novas”. E logo mais abaixo: “Se você não é uma dessas pessoas, se não é um reacionário perdido para a causa da modernização dos hábitos de consumo, ótimo.” “Reacionário” nesse caso perde toda sua conotação política e o “moderno” passa a ser simplesmente o consumo. Diria que essa propaganda expressa muito bem o meio termo, a mistura entre o verniz de senso crítico, entendido muitas vezes como marca de modernidade, e consumismo.

Na verdade, o processo de passagem de um certo inconformismo (literário ou político) para o de uma recepção passiva exigida pela indústria cultural, foi feito, sem dúvida nenhuma, pelo tipo de recepção característico da *midcult*. Acredito, inclusive, que a dificuldade que temos hoje em elaborar uma crítica literária coerente pode ser atribuída em parte a este tipo de recepção. Na medida em que o público consome tanto a ‘alta cultura’ como a cultura de esquerda simplesmente como forma de obter *status*, há uma alteração da crítica. Não tem muito o que dizer diante da recepção de textos da tradição segundo o critério de *status*; quanto à determinação dos parâmetros para os novos escritores, a crítica percebe que os parâmetros do Modernismo são ultrapassados.

Para ilustrar o problema da crítica em relação à tradição literária, basta pensar no tipo de recepção dispensada a Carlos Drummond de Andrade pelo *Jornal de Letras* no período entre 1973 e 1974. Aliás, fato a que me referi como exemplo dos efeitos da *midcult*. Ao se realçar a imagem institucional de Drummond, tal tipo de recepção transforma seu texto em letra morta. Se literatura é inconformismo (leitura feita sobretudo pela esquerda política) como encarar essa situação? Ora, podia-se argumentar (não sem um certo cinismo) que a realidade tornara-se kantiana, ou seja, que a autonomia da arte se

manifestava plenamente, apagando inclusive as marcas sociais de um poeta com preocupações sociais.

Se fosse uma questão apenas de autonomia da arte, creio que teríamos salvo a crítica. Contudo, não é preciso muito “desconfiômetro” para perceber que tal prática era bem apropriada não só ao regime militar como também àqueles que simplesmente consumiam as delícias da ‘modernização’, nem que para isso tivessem de esboçar uma atitude esquizofrênica : acreditamos ser modernos ao cultuar o mestre do Modernismo e esquecemos que suas palavras podem ser usadas contra nós mesmos. Ou seja, não se pode falar em autonomia da arte quando uma sociedade do espetáculo se firma e um poeta só é reconhecido em virtude do que ele representa socialmente enquanto espetáculo.

No caso de Jorge Amado, é possível perceber com mais clareza ainda como funcionava a “autonomia da arte” entre nós. Se é verdade que o autor baiano, em 1973, criticou o regime militar, é verdade também que, no mesmo ano, publicou *Teresa Batista*, em que o autor cede ao gosto do mercado. Mal comparando, enquanto figura pública, Drummond pode até ser institucionalizado e o conteúdo de sua poesia, minimizado, mas enquanto nome associado ao Modernismo, ele continuará quietamente a questionar a cultura de massa. O Modernismo estabelece, indiretamente, o parâmetro de comparação entre “alta” cultura e “baixa” cultura. No caso de *Teresa Batista* isto não ocorre. E mesmo a posição política de Jorge Amado pode ser minimizada.

Numa entrevista dada à *Manchete*, publicada na edição de 10-02-73, sob o título “Papo quente de Vinícius e Jorge Amado”, o entrevistador evita habilmente qualquer assunto que possa dar margem a críticas ao regime. É verdade que se discute no texto a ‘contestação’ quando a seguinte pergunta é feita: “Os jovens estão certos? (Juventude, contestação, incompreensão das gerações mais velhas, conflitos entre jovens e velhos?)”. Mas o assunto é tratado como se pertencesse à esfera do comportamento e não da política. Aliás, a palavra nem é mencionada durante toda a entrevista. O mais próximo que se chega a algum tipo de crítica é quando o entrevistador pergunta qual o limite entre erotismo e pornografia. Jorge Amado responde:

“A pornografia é a degradação do sexo, é em geral triste. Proibir as gravuras de Picasso é o fim, o fim dos fins. A censura é um horror, é a anti-cultura. Que vergonha para todos nós, brasileiros, essa proibição das

gravuras eróticas de Picasso! Só um imoral pode julgá-las pornográficas.”(p.99)

Ou seja, se de um lado sua obra torna-se neutra para que ele possa se opor politicamente enquanto figura pública, por outro a eficácia de tal procedimento é posta em dúvida quando evita-se que a personalidade incomode mais do que é devido. O perigo é confundir ‘autonomia da arte’ com ‘autonomia do artista’. No caso de uma opção pela última, o texto fica então restrito à autonomia do mercado. É bom lembrar que se em qualquer circunstância o mercado não é totalmente neutro, no Brasil, em que a indústria cultural se estabelece segundo os moldes e as bênçãos do regime militar, é óbvio que ele não será nada santo. De qualquer forma, o que é importante destacar é o curto-circuito que a recepção da *midcult* provoca na crítica e até nos produtores culturais.

Quanto à produção cultural, a pressão de um público carente de *status* tem como conseqüência ou o simulacro de uma “alta cultura”, ou então a incorporação de elementos da cultura de massa no que se considerava produção séria. *Teresa Batista* é um exemplo da segunda opção. Jorge Amado, por pertencer ao Modernismo, tinha o poder de com o seu “toque de Midas” contaminar qualquer texto que saísse de suas mãos com o *status* de ‘literário’. Já a inauguração do Teatro Adolpho Bloch, ocorrida em janeiro de 1973, pode ser tomada como exemplo de um simulacro da alta cultura. A reportagem da *Manchete* chamava a atenção para a modernidade e o luxo do teatro e para o grandioso espetáculo montado para aquela ocasião: “Dom Quixote” tendo como ator principal Paulo Autran.

Não dá para não evitar uma ponta de desconfiança para com o preocupação cultural dos Bloch, mesmo sabendo (ou muito mais por conta disso) que o Ministro da Educação e Cultura, Jarbas Passarinho, não manifestava qualquer dúvida, ao escrever :

“Tomei conhecimento da inauguração do Teatro Adolpho Bloch, empreendimento que se deve ao seu esforço e espírito público, constituindo-se em acontecimento de relevo na área cultural e, particularmente, no cenário teatral brasileiro. Levo-lhe meus parabéns pelo evento e pela realização de mais um serviço prestado ao nosso país.”
(*Manchete* de 03-02-73, p.11)

Há nesse empreendimento uma mistura de modernização e esnobismo de uma cultura erudita. Ao invés da promessa modernista já realizada, como aparentemente a

concepção arquitetônica poderia nos levar a imaginar, têm-se a impressão de que a inauguração serve apenas para manter uma distinção entre cultura “alta” e “baixa” já posta em descrédito pela esquerda.

Resumindo: a recepção segundo parâmetros da *midcult* apaga a hierarquia de valor entre os diversos tipos de produção e recepção. E nesse sentido, volto a insistir, a *midcult* é a mediadora na aceitação incondicional da cultura de massa. Ocorre que não são apenas os limites da “alta” cultura que sofrem mutação, os limites da cultura de massa também tornam-se indistintos. Portanto, se por um lado a cultura dita séria é contaminada pela indústria cultural, a cultura de massa sofre considerável pressão para não ser tão ‘alienante’.

Dois fatores concorrem para isso: as exigências do público consumidor e a influência da esquerda na formação de parte dos produtores culturais. É preciso lembrar que a “massa” aqui no Brasil, pelo menos nesse período, é composta pela classe média. Ou seja, o público da cultura de massa e da *midcult* compartilhavam o mesmo espaço social. A diferença era que o público da *midcult*, procurando se diferenciar socialmente, buscava na divisão, já em extinção, entre cultura do povo e cultura fina, o *status* necessário. Nesse caso, a cultura de contestação surgindo como modernidade, na medida em que negava o tradicional, tornava-se um fator determinante no gosto estético de tal público. Era preciso conquistar a classe média, e isso poderia ser feito nivelando pelo público um pouco mais exigente. Basta ver algumas das propagandas listadas acima que fazem referência ao imaginário do inconformismo. Nesse sentido, para parte da classe média a cultura de massa tem de trazer algo mais, afinal, como dizia a propaganda da Abril: “Claro, gente fina não é povo.”

Além da pressão por parte do público, a cultura de massa sofria interferência dos produtores culturais, que pertenciam, em sua maioria, a uma elite de intelectuais e artistas ligados à esquerda. Sergio Miceli ao falar sobre o papel dos meios de comunicação de massa, apontava:

“O teor doutrinário de talhe “progressista” ou pelo menos “socialmente comprometido”, a familiaridade com as linguagens expressivas “modernas”, a sintonia cosmopolita e internacionalizada com os fluxos de produção intelectual e artística originários dos países desenvolvidos, em suma, o perfil doutrinário por inteiro dessa cultura de esquerda de que se

nutrem as carreiras intelectuais e artísticas no Brasil também constituiu um subproduto fabricado no interior do mesmo sistema de ensino marcado pelo sobreinvestimento no nível da pós-graduação e pela impossibilidade de milhões de pessoas terem a oportunidade de adquirir um grau mínimo de escolaridade.”⁴

Não significa que tal postura “progressista” tenha sido incorporada pela indústria cultural. Mas que, quando possível, o discurso social adocicado podia ser adotado para consolo das consciências dos artistas e para conquistar a fatia do mercado que se mostrava desconfiada em relação à indústria cultural. Aliás, esses dois componentes - público de classe média fascinada pela *midcult* e produtores ligados ideologicamente à esquerda - foram essenciais para o desenvolvimento do mercado cultural. Por exemplo, a TV, como ícone tecnológico, tinha de refletir sua “modernidade” na programação. Daí o “padrão Globo de qualidade” que tentava cooptar a atenção do público com um verniz progressista. Aliás, vinha a calhar com a necessidade do governo militar em mostrar o milagre brasileiro.

Pode-se dizer que essa era a receita para o sucesso na televisão: cultura de massa servida à *la midcult*. A cozinheira mais competente da televisão, Janet Clair, em entrevista à *Veja* de 24 de janeiro de 1973, falava da influência da esquerda em sua produção:

“Claro que me considero e tenho muito orgulho de ser tão popular. A opinião dos intelectuais me assusta um pouco. Eles exigem demais da gente. E as coisas podem ser muito simples. Acho que aí está todo o segredo do sucesso.”(p.4)

Duas observações a propósito desse comentário. Primeira, seu desejo de agradar o mercado que aparece no seu “orgulho de ser popular”. Segunda, usa-se a palavra “popular”. A aproximação do intelectual com o povo fora durante toda década de 60 o objetivo de boa parte da esquerda. Mas fazia-se na época uma distinção entre cultura que vinha do povo, e esta era encarada positivamente, e a indústria cultural que impunha ao mercado seus produtos. Ou seja, o uso da palavra de certa forma mascara a questão da cultura de massa e permite que Janet se sinta um pouco mais à vontade ao afirmar ser

⁴ MICELI, Sérgio. “O papel político dos meios de comunicação de massa”. In: SCHWARTZ, Jorge & SOSNOWSKI, Saúl (org.) *Brasil: O trânsito da memória*. São Paulo: EDUSP, 1994, p.60.

“popular”. Embora, como ela mesma dá a entender, nem por isso a cobrança dos intelectuais diminua.

E mais, segundo a própria Janet, não é só os intelectuais que cobram. Respondendo a outra questão sobre a função de um romancista, ela diz:

“Antigamente eu me sentia na obrigação de apenas contar um história. Hoje a responsabilidade aumentou. E tenho receio de perder um pouco da minha antiga simplicidade. O público está exigindo cada vez mais. Romances são analisados como grandes obras literárias pelos críticos. Mas acho que estamos no caminho certo. Não perder a simplicidade... E dizer sempre alguma coisa a mais.”(p.4)

É interessante que para satisfazer o público “dizer alguma coisa a mais” torna-se importante. Esse é o típico público da *midcult*. “Dizer alguma coisa a mais” é também o recurso que Janet usa para se redimir e por extensão redimir o gênero de massa. Mais adiante ela bate na mesma tecla: “porque procuro sempre no final dar uma lição de moral, transmitir algo importante”. Não que ela não reconheça o que realmente significa seu trabalho, mas ela tenta elevá-lo ou justificá-lo, como pode-se notar no trecho abaixo em que ela responde sobre a importância cultural dos romances:

“Elas são, sem dúvida, o poderoso veículo de cultura de massa. E, se você quiser saber se elas despertam a atenção do público para os problemas sociais, basta ler as cartas que recebemos ou simplesmente escutar as conversas de rua...”(p.5)

Despertar a massa é a palavra mágica para se tentar escapar da pressão que Janet Clair deixa claro existir tanto por parte do público quanto dos intelectuais. Pressão que pode ser medida na insistência com que ela tenta justificar o gênero. Esse não é um caso particular. Qualquer intelectual que tivesse que sujar as mãos com a cultura de massa deveria estar preparado para justificar a si mesmo e à sociedade sua opção. Aconteceu com Dias Gomes. Numa entrevista dada pelo escritor à revista *Opinião*, número 17 de fevereiro/março de 1972, ele não pôde evitar as perguntas como a seguinte:

“‘Romance é cultura’. Você concorda com esta frase das emissoras de TV?”
 “Você já defendeu o teatro como arte de transformação por excelência.

Você não acha que as telenovelas funcionam justamente como uma força eficiente de acomodação?”

Seguindo a mesma lógica de Janet Clair, Dias Gomes afirmou que “a telenovela também pode desempenhar um papel conscientizador”. O episódio deixa claro o critério para se redimir a cultura de massas: seu conteúdo progressista. Pelo que se percebe através de programas de TV ou matérias de revistas, a mídia tenta explorar sobretudo dois temas tidos como progressistas: as questões sociais e a revolução sexual.

No primeiro caso, a indústria cultural atende parcialmente a um esquerdismo difuso que muitas vezes é identificado com um setor progressista da sociedade. Basta lembrar que a criação do “Circuito Universitário” de MPB ocorreu porque a Philips precisava promover seus artistas. Mais tarde, os cantores do tal circuito pouco a pouco irão conquistando um espaço na mídia. No segundo caso, é importante lembrar que a revolução sexual estava ligada à cultura de contestação e à destruição dos valores tradicionais, que eram vistos como hipócritas e reacionários. Daí o seu caráter progressista. Pensava-se que uma revolução do comportamento poderia levar a uma mudança social. A cultura de massa passa a promover de forma sutil essa nova “onda” e de forma muito mais prazerosa, pois a cooptação da liberação sexual era mais facilmente assimilada pela indústria cultural do que a crítica social.

Se, por um lado, a liberação sexual chocava, ela também atraía, pois supõe uma centralização no “eu” quase narcisista. Ora, o narcisismo é a base do comportamento consumista exigido pelo mercado. A cultura de massa está em casa. A mediação da *midcult* é bem menor. Ela apenas incorpora o discurso da contra-cultura como forma de se justificar. É lógico que isso não pode ser feito de forma totalmente explícita, pelo menos pelos canais institucionais permitidos, afinal o regime militar escolheu como bandeira justamente o comportamento moral como vitrine do novo regime. Mas isso podia ser negociado.

Durante vários números de *Manchete* do ano de 1973, é possível encontrar uma seção chamada “O recado jovem da velha guarda”, em que grandes nomes da cultura nacional eram entrevistados. O recado geralmente era de cunho comportamental. Nada sobre política. Perguntas sobre o que o entrevistado pensava sobre os hippies, sobre o feminismo ou sobre a moda topless são comuns. Na edição de 27-01-73, José Américo

afirmava, para a alegria provavelmente da Liga das Senhoras Católicas: “Moda topless? O busto é para amamentar, não é para ser exibido nas praias.” Contudo, essa mesma revista trazia páginas cheias de fotos de mulheres em trajes sumários de praia. O comportamento sexual era um forte chamariz para consumo. Agradava o público da *midcult* quando discutia o assunto com personagens públicas. Agradava o público da cultura de massa ao publicar matérias repletas de fotos muito bem ilustrativas.

Pelo que foi dito, parece até que não havia espaço para a cultura de massa propriamente dita a não ser integrada à *midcult*. Não é bem assim. Produtos culturais voltados para o simples consumo existiam desde a invenção da imprensa e sem dúvida circulavam na década de 70. Se o estabelecimento da cultura de massa é um fato antigo, sua valorização é recente: ela sempre fora considerada como inferior. Foi a *midcult* que a reabilitou permitindo que hoje possamos consumi-la sem culpa.

Percebe-se, já na jovem geração universitária da década de 70, um reflexo dessa nova situação. O artigo “A elite da juventude?” publicado em *Opinião*, número 17 de fevereiro/março de 1973, p. 21, dava uma amostra da penetração da cultura de massa junto ao público jovem. O artigo enfatizava que o jovem da época estava “alienado, desinformado, excessivamente voltado para o dinheiro e apolítico”. O artigo tomava como base uma pesquisa feita pelo centro acadêmico da Universidade Federal de Minas Gerais e apresentava uma entrevista com um calouro. O artigo dizia:

“**O protótipo** - Sintético em suas respostas, um estudante de Direito, de 18 anos, é apresentado nada orgulhosamente por alguns veteranos que frequentam o DCE como o protótipo das ‘qualidades’ gerais dos calouros.

-Já foi ao teatro?

-Não.

-Qual o melhor filme que assistiu em 1972?

-Desenho animado.

-Qual o filme que gostaria de assistir no ciclo de cinema do DCE e dos DAs (Diretórios Acadêmicos)?

-*Ben-Hur*.

-Qual o melhor livro que já leu até hoje?

-Como fazer amigos e influenciar pessoas.

-Indique livros que gostaria de ter na biblioteca de seu diretório acadêmico.

-Contos policiais.”

Aparentemente se esperaria que esse público valorizasse outro tipo de leitura. Há uma espécie de confissão sem culpa pelo consumo de produtos da indústria cultural, algo impensável uma década antes. Se a satisfação começa a delinear os parâmetros de julgamento, Luís Weis apontava quais seriam os limites da cultura nesse caso: a mercadoria. Comentando o Salão do Automóvel, feira realizada em São Paulo, ele afirmava num artigo de *Opinião*, número 5 de dezembro de 1972:

“...80 mil metros quadrados de um cenário irreal, onde não há poluição, nem congestionamento, nem acidentes, é como se as tensões, ou conflitos da vida verdadeira, relacionada ou não com o uso do automóvel tivessem sido banidos pela racionalidade do sistema de produção. Rica, lúdica, e elegante o Salão é a “feira de arte” da classe média... Mais bem-sucedida do que a melhor das bienais possíveis - um milhão e meio de pessoas deve tê-la visitado nestas duas semanas - essa exposição industrial rica, lúdica e elegantemente erótica é a feira de arte da classe média...”

Ao comparar a feira comercial com uma bienal de arte, o jornalista apontava para a transformação da mercadoria em artigo de ‘arte’. Daí a possibilidade de amarrar as duas pontas, até que ponto não haveria conversibilidade entre a arte e a mercadoria? Talvez o sucesso da última bienal (1998) pode nos dar uma idéia dessa conversibilidade: o sucesso é quantitativo e lembra o salão do automóvel. Se hoje isso é claro, na época esse processo estava só começando. O meio termo pelo qual a cultura de massas passou, em que a fusão com tendências progressistas foi necessária, permitiu essa possibilidade de transformação arte-mercadoria.*

De qualquer forma o que tentei ressaltar foi a complexidade do processo e portanto das possibilidades de recepção. Ora, se a cultura de massa, como foi desenvolvida na década de 70, passava pelas tendências progressistas, dá para começar a perceber a confusão em que nos metemos. Se a recepção segundo parâmetros da *midcult* diluía a

* Entendo que mesmo durante o Modernismo a arte já era encarada como mercadoria, contudo, havia um posicionamento crítico e irônico por parte do autor que problematizava a partir dos recursos da forma essa questão. Quando afirmo que a conversão de arte em mercadoria ocorreu durante a década de 70, refiro-me a aceleração do processo de incorporação da arte ao mercado, cuja consequência é “aquela beleza que se desenvolve a serviço da realização do valor de troca e que foi agregada à mercadoria.” (HAUG, Wolfgang F. *Critica da estética da mercadoria*. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1997, p.16)

fronteira da cultura séria, também diluía a da cultura de massa. Assim, como receber uma obra séria? Por quais parâmetros críticos? Janet Clair é nosso ponto de fuga. Ela reconhecia produzir para a massa, mas o fazia com “algo a mais”. Como seria então, o inverso, produzir o “algo a mais”, com um pouco de massa? Isso seria possível?

“...Morel”- O Caso

Sem dúvida nenhuma, em 1973 Rubem Fonseca produziu ‘algo a mais’ em forma de romance, além de apelar para a cultura de massa sem pudor nenhum. Digamos que se tratava de um texto que tinha tudo para atender às necessidades de um público desejoso de produtos *a la midcult*. Ainda mais que o livro trazia a assinatura de um autor que já na época era considerado pelos críticos um contista promissor. Assim a recepção de sua obra tinha tudo para ser altamente complexa. Vou tentar fazer um exercício dedutivo, imaginando algumas das possíveis recepções que o livro poderia ter, começando pelo circuito nacional.

Pode-se dizer que os contos, ao tratarem de uma realidade “brasileira”, habilitaram Rubem Fonseca a entrar para o seleto grupo dos formadores da literatura nacional. Boa parte dos contos focaliza personagens urbanos vivendo situações típicas de um país subdesenvolvido sob o manto da influência cultural americana. São comuns personagens como um mulato como nome em inglês; um negro pobre que mantém relações com uma marquesa italiana; um detetive brasileiro em estilo americano que não consegue desvendar crimes; uma prostitua com o nome McCartney etc. Alegoricamente, a cidade surge como um simulacro de civilização e modernização, se comparada com o exigido de uma cidade segundo o imaginário americano ou europeu.

Nesse caso, ao lidar com a identidade nacional, o autor não poderia evitar que seus textos chamassem a atenção do regime militar. O governo tinha condições de interferir na distribuição nacional de *O caso Morel*, caso desejasse. Isso poderia ocorrer de duas formas: direta através da censura; indireta, através da difusão de uma determinada ideologia que, ao formular valores, influísse na recepção do texto. O livro não foi proibido como ocorreu dois anos mais tarde com *Feliz Ano Novo*. Aliás, incidente que pode muito bem ilustrar de que forma os textos de Rubem Fonseca incomodavam o regime e, em

contrapartida, como a ideologia militar poderia influenciar a recepção.. O juiz que condenou o livro de contos apresentou entre outras as seguintes alegações:

- “a) que o livro em apreço fere, de modo brutal, preceitos éticos de qualquer sociedade estruturada, pois a linguagem vulgar adotada e os próprios temas dos contos procuram demonstrar a perversão e a maldade que se obtêm pelo estudo de diversas camadas sociais, e que chega a causar repugnância ao leitor mais aberto a idéias.
- b) que, pior ainda do que o linguajar indecoroso, é a mensagem apresentada e transmitida, em cujo contexto se faz ‘a apologia do crime e do criminoso.’
- c) que o direito de emissão do pensamento está condicionado ao respeito à moral e aos bons costumes e que ‘ao órgão estatal encarregado da censura compete, com exclusividade, interpretar aquilo que em cada momento histórico constitui a moral do homem médio’ e que esse ato de censura seria imune ao controle judicial.”⁵

A não ser pela ‘apologia do crime’, os outros itens poderiam se referir ao *Caso Morel*. Com certeza, *Feliz Ano Novo* foi proibido porque tocou os limites da tolerância ao considerar explicitamente a violência. O governo militar era bastante sensível a qualquer ato que ele considerasse de incitação à violência ou de sua justificação. Por outro lado, é importante lembrar que a censura era personalista. Assim, não se pode descartar a finalidade do governo militar em condenar não somente um texto de Rubem Fonseca mas toda sua obra. Basta lembrar que os itens *a* e *c* das alegações do juiz fazem referência à moral.

É verdade que tal condenação moralista do autor só ocorreu em 1976. Mas o clima de defesa da moral criado pelo governo militar desde o começo da década, com certeza influenciava uma parte da pequena-burguesia afinada com o regime. Para esse tipo de leitor provavelmente *O caso Morel* seria um atentado ao caráter nacional, à juventude brasileira e à coesão familiar. Ou seja, o texto estaria muito próximo da pornografia, ainda mais não havendo um consenso quanto ao que exatamente poderia ser considerado pornográfico. Por exemplo, *O Jornal do Brasil* de 28 de abril de 1973, no caderno B, página 4, trazia o artigo intitulado: “Pornografia, duas posições antagônicas sobre um tema

⁵ SILVA, Deonísio da. *Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64*. São Paulo: Estação liberdade, 1989, p.133.

explosivo e indefinido”. O texto trazia as conclusões de dois relatórios, um elaborado nos EUA o outro na Inglaterra.

Segundo o jornal, a preocupação americana concentrava-se “principalmente em torno da propagação do sadismo e de uma certa escatologia sexual, comum em publicações que jamais chegaram aqui a não ser pelo caminho da clandestinidade.” Para os americanos, o nú frontal não era considerado pornográfico, enquanto no Brasil até mesmo revistas como *Playboy* tinham circulação controlada. O conceito de pornografia aqui era outro. Mas se havia diferenças na determinação do que era pornografia, quanto aos efeitos, acredito que o regime militar estava alinhado com as idéias de Nixon.

Embora o relatório americano recomendasse a não adoção de medidas repressivas contra a pornografia, Nixon foi taxativo. O artigo comentava as observações do presidente americano, para quem:

“o retrato deformado e brutal do sexo em livros, peças, revistas e filmes, se não for interrompido e anulado, poderá envenenar os mananciais da cultura de da civilização americana e ocidental.”

Nixon obsevou também que ‘se fosse adotada qualquer atitude permissiva quanto à pornografia, isso contribuiria para uma atmosfera de tolerante anarquia em todos os campos - e aumentaria a ameaça à nossa ordem social, bem como aos nossos princípios morais.’”

Seguindo a lógica da circuito de recepção influenciado pelo moralismo do regime militar e afinado como o movimento reacionário americano, pode-se imaginar, portanto, que *O Caso Morel* tenha sido encarado como “ameaça à nossa ordem social”, afinal o romance de Rubem Fonseca narra a história de um homem que se envolve com uma sadomasoquista e que posteriormente monta uma família não-convencional, Morel e mais cinco mulheres. Por que não foi proibido? Os militares, provavelmente, confiavam na pequena dimensão do público leitor e da pouca influência que textos literários exerciam sobre a massa. Se bem que é possível deduzir que o sucesso do livro talvez tenha tido papel decisivo na decisão de proibir o seguinte. O regime não poderia desconsiderar um autor de *bestsellers*.

Mas o circuito nacional não se esgota aí. É preciso lembrar que a literatura da década de 70 ocupou o espaço crítico e se um texto agredia o regime ele poderia ser imediatamente considerado como de oposição. Assim, ao abordar temas ofensivos à moral,

de certa forma o romance investia contra a ideologia de sustentação do regime, afinal, segundo os militares, eles estavam no poder para fortalecer “o caráter nacional”. Além disso, a imagem do Brasil saía um pouco arranhada: no final do romance, uma mulher da favela é espancada por policiais e seu marido se mata porque, sendo apenas suspeito, mas tendo sido preso antes, “já sabia o que o esperava”. É claro que isso é um tanto quanto ofensivo para um país que estaria vivendo um ‘milagre’ de proporções revolucionárias

A recepção de *O caso Morel* como um texto crítico seria típico do circuito letrado ligado à esquerda. Considerando alguns depoimentos de Ignácio de Loyolla ou de Ana Maria Machado sobre a turma do “patrulhamento ideológico”, é possível elaborar critérios, segundo os quais um texto literário teria uma boa acolhida dentro desse circuito literário. Seriam eles: realismo alegórico, denúncia da pobreza material, pobreza de linguagem (sintaxe truncada, frases mal construídas, oralidade, muito palavrão), falta de emotividade.

Em todos esses quesitos, o romance de Rubem Fonseca se sai muito bem. Na época costumava-se falar em “pornografia do sentimento” numa inversão de valores. O que poderia ‘envenenar a cultura’ não era a pornografia propriamente dita, mas a valorização subjetiva por não induzir os leitores à participação social e por fortalecer o egocentrismo desarticulador presente na sociedade de consumo. Ao se falar em sentimento, criticava-se a cultura de massa que, apelando para o melodramático, impediria a conscientização racional da realidade, além de exercitar o hedonismo tão importante para a satisfação consumista. Portanto, focalizando situações que poderiam ser consideradas pornográficas, o romance estaria na contramão da “pornografia do sentimento”.

Sob um determinado viés, *O caso Moral* poderia até ser considerado alienante, afinal o livro tem forte influência da cultura de massa. Esse talvez fosse o mais forte entrave para a recepção do romance nesse tipo de circuito. Contudo, vale a pena lembrar que por mais que Rubem Fonseca recorra à clichês, ele o faz de forma um tanto quanto caricata. O que provoca, por exemplo, uma reação contrária ao sentimentalismo. Além disso, Ferreira Gullar já havia aberto a possibilidade de uma aproximação entre cultura séria e de consumo. Em sua análise elaborada já em 1965, ele deixara claro que numa época de reprodução dos bens culturais seria absurdo escrever para uns poucos pertencentes geralmente à elite social.

O livro talvez desagradasse aos críticos mais radicais. Dentre esses, pode-se destacar os que tinham uma visão ainda muito simplista da situação política. Tomando como exemplo a polêmica entre Jean-Claude Bernardet e um leitor de *Opinião*, já comentada anteriormente, fica clara a existência de críticas bastante redutoras da realidade. Alguns ainda acreditavam que um bom enredo político seria um melodrama sobre temas políticos. Seguindo uma outra vertente crítica bem mais consistente, percebia-se uma certa desconfiança em relação a um texto com características da cultura de massa, na medida em que tornava-se difícil agradar ao mercado e se opor a ele ao mesmo tempo. É mais ou menos essa a posição de Roberto Schwarz quando defende o produto artesanal. É lógico que se trata de um purismo um pouco difícil de se praticar, mas que serve muito bem para que Schwarz perceba com clareza o erro da vanguarda.

Não é fácil perceber as nuances da crítica de Schwarz e em que proporções ela poderia ser aplicada a *O caso Morel*. Rubem Fonseca parece até certo ponto estar afinado com a Vanguarda quando parte do consumo. Óbvio que não há uma aceitação incondicional do mercado, mas aquela espécie de veneração e desprezo pelo consumo presentes no depoimento dos vanguardistas já referidos anteriormente. A questão nesse caso é de grau. A Vanguarda, segundo Schwarz, não distinguia progresso técnico de conteúdo social reacionário. A modernização técnica, seguindo esse raciocínio, já implicava transformação social. Ora, no romance como em toda obra de Rubem Fonseca, o progresso técnico surge como uma espécie de anacronismo social. Atraso e modernização se misturam, mas de uma forma quase irreal, como em um pesadelo. Ou seja, o ponto de partida é muito semelhante ao dos vanguardistas, mas permeado pela desconfiança em relação ao progresso técnico.

Ao mencionar a mistura atraso-modernização, é possível pensar numa outra possibilidade de recepção do texto, ou seja, que pudesse de alguma forma ser relacionado como o Tropicalismo. Nesse caso, as distinções tornam-se muito mais difíceis. Segundo Schwarz, tal movimento ressaltava o anacronismo social transformando-o em emblema, em alegoria: “o veículo é moderno, o conteúdo é arcaico”. O movimento fazia uma constatação da situação nacional, mas era vazio de projeto. Ele punha em cheque o “milagre brasileiro” mas não apresentava nenhuma outra possibilidade. Dessa forma, ele podia até ser encarado como de oposição, mas não confundido com a oposição de esquerda, na medida em que abandonava o otimismo e a utopia.

Acredito que a crítica ao Tropicalismo pode ser aplicada em certa medida a *O caso Morel*. É estranho não ter encontrado nenhum texto de recepção que fizesse essa relação. Creio que dois fatores concorrem para isso: o caráter pessimista do livro e a referência à marginalidade. O abandono do otimismo no Tropicalismo se dá como consequência do que ele próprio sugere - a aceitação do anacronismo social. Mas enquanto mensagem direta foi muito comum a apologia da “alegria, alegria”. Há nesse caso, um tom nacionalista de exaltação do produto da terra *brasilis*.

O texto de Rubem Fonseca não compartilha dessa alegria nem pode ser considerado como expressão do chamado caráter nacional. A descaracterização da brasilidade se dá pela fusão com a cultura americana e pela marginalidade. A focalização de um mundo marginal restringe a aplicação alegórica, a não ser que aceitássemos que prostitutas e marginais representassem a nossa sociedade. A alegoria deve ser encontrada num outro lugar: na antítese. Ao se focalizar a ética do mundo marginal, percebe-se, por comparação, que as instituições sociais são bem mais ‘pornográficas’. Há então uma certa agressividade implícita no texto.

Daí porque o texto, com possíveis exceções, não foi recebido nem segundo a leitura tropicalista, nem através dos pressupostos sintetizados por Schwarz. Naquele momento a leitura mais coerente e que poderia ter sido feita pela esquerda era a de que o texto não era alienante, na medida em que o enredo apresentava uma realidade que ia de encontro com a idéias disseminadas pelo governo militar, tais como modernização, desenvolvimento, justiça etc. Mas até que ponto o romance poderia expressar os anseios dessa esquerda engajada? Se o texto escapa da classificação tropicalista nos moldes desenvolvidos pela vertente musical, a dificuldade aumenta quando o comparamos com o teatro de José Celso Martinez, cuja abordagem “pornográfica”, agressiva e marginal é análoga à de Rubem Fonseca.

O teatro Oficina tinha como característica o choque. A partir de 1972, o direcionamento dado por José Celso é o de atacar o comportamento da classe média. O lema, já mencionado, era: “a descolonização política só é possível com a descolonização do corpo.” O método? O irracionalismo - atingir o nível de sensação. Segundo Schwartz, tratava-se de um ataque até mesmo à pessoa física do espectador – “imagens de um

naturalismo de choque, caricato e moralista: dinheiro, sexo e nada mais” que caracterizariam o “tiro cultural”.⁶

Há também em Rubem Fonseca há uma espécie de estética do choque desenvolvida através do corpo. Ariovaldo José Vidal⁷ ressalta que as descrições corporais em Rubem Fonseca oscilam entre o repulsivo e o atraente. A falta de liberdade, a exploração econômica, a competição, a violência, o erotismo, a solidão, a angústia do artista etc. tudo que oprime o homem ou que se volta contra ele está relacionado com o corpo. Daí o erotismo como transgressor e a focalização de uma sexualidade múltipla e passageira.

Nada de novo em relação à José Celso, a não ser por um pormenor: o corpo em Rubem Fonseca não é sagrado e, portanto, o sexo não leva a lugar nenhum. Nesse caso, resta o niilismo. Aí é impossível não pensar na crítica de Schwarz: “o Oficina inventa e explora jogos apropriados ao terreno, torna habitável, nauseabundo e divertido o espaço do niilismo de após-64.”⁸ A brincadeira de José Celso seria fazer seu público sentir na pele sua responsabilidade pelo regime imposto, daí o exercício de um certo “cinismo da cultura burguesa diante de si mesma.”⁹ Ariovaldo assinala algo similar nos contos de Rubem Fonseca. Haveria na obra do contista uma marginalidade mal resolvida pois, ao lado do pária vítima do pela espoliação econômica, é possível encontrar a figura do intelectual que se exclui com indisfarçável sentimento de culpa. Daí a tentativa de destruir todos os valores com sua ironia.

É possível, portanto, falar em moralismo nas obras tanto do contista como nas montagens do dramaturgo. Nas peças moralizantes dos séculos XV e XVI, um herói “cuja fraqueza inerente era tomada por forças diabólicas personificadas como por exemplo Os Sete Pecados Capitais, podia escolher a redenção e finalmente a ajuda de figuras como as Quatro Filhas de Deus (Benevolência, Justiça, Temperança e Verdade)”¹⁰. As forças diabólicas atuais estão presentes na obra de Rubem Fonseca ou nas peças do Oficina, o que não existe é a redenção, ou seja, há uma condenação implícita da contemporaneidade sem

⁶ SCHWARZ, Roberto. “Cultura e Política, 1964-1969- Alguns esquemas”. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1978.

⁷ VIDAL, Ariovaldo José. *Roteiro para um narrador: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*. Tese de Mestrado. São Paulo: USP, 1990.

⁸ SCHWARZ, Roberto. “Cultura e Política, 1964-1969- Alguns esquemas”. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1978.

⁹ *Idem, ibidem*,

¹⁰ *Merriam-Webster's encyclopedia of literature*. Massachusetts (USA): Merriam-Webster, Incorporated,

que haja solução aparente. No conto “Intestino Grosso”, um escritor quando questionado sobre se ele odeia a humanidade, responde:

“Meu slogan podia ser, também, adote um animal selvagem e mate um homem. Isso não porque odeie, mas, ao contrário, por amar os meus semelhantes. Apenas tenho medo de que os seres humanos se transformem primeiro em devoradores de insetos e depois em insetos devoradores. Em suma, tem gente demais, ou vai ter gente demais daqui a pouco no mundo, criando uma excessiva dependência à tecnologia e uma necessidade de regimentalização próxima da organização do formigueiro.”¹¹

Portanto, resta somente um certo naturalismo nas relações de uma nova ética brasileira, como quer Ariovaldo, ou um naturalismo caricato, segundo Schwarz quando se refere ao Oficina.

Assim, não espanta que alguns críticos classifiquem a obra de Rubem Fonseca como hiper-realista, pelo contrário. Segundo um texto da época, da revista *Manchete*, já citado, o hiper-realismo “é a tradução tátil do amor em grupo, além disso denuncia o neopopulismo dos males das grandes metrópoles (droga, prostituição, anormalidades sexuais), assim como prega lemas pacifistas como ‘faça amor, não faça guerra’.” Se tirarmos o pacifismo inexistente na obra de Rubem Fonseca, resta uma espécie de “tiro cultural”, pois o texto se volta para uma realidade dada sem fomentar qualquer utopia. Ele não traz nada de novo, mas recicla uma realidade já conhecida numa espécie de masoquismo que elimina qualquer possibilidade de ação.

É difícil escapar dessa crítica (considerando sempre que se trata de uma crítica indireta, uma vez que ela foi feita especificamente em relação ao teatro de José Celso). Tendo em vista os contos de Rubem Fonseca, Ariovaldo abre uma brecha nessa crítica cerrada. Comentado sua tese, ele diz:

1995, p.777 (verbete: **morality play**).

¹¹ FONSECA, Rubem. *Contos reunidos*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1994, p. 467.

“O trabalho é um ponto de vista sobre a obra, buscando apreender o narrador “iluminista”, e não o sombrio de *O caso Morel*, por exemplo, aquele que diz “somos todos criminosos em potencial”. Acredito mesmo que, ao final do percurso, a figura que se mostra mais fortemente é aquela cuja consciência busca uma saída, ainda que saiba de sua precariedade.”¹²

Na verdade, Ariovaldo aponta um processo de tomada de consciência progressiva por parte do narrador a cada livro de contos lançado por Rubem Fonseca. Essa espécie de “autoconsciência de classe” permite que a obra escape ao “tiro cultural”. Acredito que Ariovaldo retoma e aprofunda o critério da recepção de esquerda, segundo o qual os contos expressavam um momento histórico e portanto tinham um papel de tomada de consciência da situação brasileira. Como o próprio Ariovaldo reconhece isso não valeria para *O caso Morel*.

No caso do romance em questão, é possível deduzir uma recepção semelhante àquela que foi dada ao teatro de José Celso, com algumas ressalvas. Para se estabelecer enquanto contra-cultura, o Oficina foi obrigado a rejeitar a cultura de massa. Como sua proposta era dinamitar a cultura filistéia, ele só podia funcionar dentro dessa mesma cultura, daí Schwarz dizer que tal teatro empresta a linguagem de sua própria vítima. Ou seja, para um público que acreditava numa hierarquia entre as artes, um teatro que dinamita suas próprias bases para ofender esse público é quase ‘revolucionário’. De acordo com isso, José Celso mantinha uma distância respeitosa da cultura de massa: estrutura não-linear, referência ao surrealismo, interação com o público, e duração de mais de quatro horas são alguns dos elementos que impedem a absorção desse espetáculo pela massa.

Aí a situação é bem diferente em *O caso Morel*. O apelo à cultura de massa é evidente: trata-se de um romance policial. Portanto, fica difícil caracterizá-lo, ao pé da letra, como contra-cultura. Para ser contra, ele deveria trabalhar no interior de uma cultura de elite e dinamitá-la como faz José Celso, mas Rubem Fonseca parte do gênero policial, ou seja, localizado fora da esfera da cultura “erudita”. Ele parte da não-delimitação hierárquica.

José Celso fora, o que resta? A comparação com “Toda Nudez...” de Jabor. Contudo, o romance de Rubem Fonseca consegue escapar da comparação com ambos

¹² VIDAL, Ariovaldo José. *Roteiro para um narrador : uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*. Tese de Mestrado. São Paulo: USP, 1990.

devido a seu caráter cerebral. O apelo às sensações se dá no nível sexual e o choque que se estabelece é muito mais em virtude do ritmo do livro e de sua frieza. Tem-se a impressão de que o choque é calculado. As citações aparentemente caóticas de textos alheios, a erudição aparentemente de bolso, o pedantismo e a paródia do gênero melodramático impedem o envolvimento emocional do leitor.

Ao fazer um resumo das expectativas de leitura do público em relação a *O caso Morel* dentro do circuito letrado, pode-se perceber a gama de possibilidades de recepção. Como, nesse caso, Rubem Fonseca cede um pouco mais à cultura de massa do que nos contos, o romance parece ficar no fio da navalha da crítica. O texto portanto permite uma boa aceitação por parte do circuito letrado, sempre através de uma ótica crítica, se bem que diminuída de lado a lado pelas várias correntes de recepção e como consequência do texto não atender inteiramente a qualquer dos lados envolvidos. Levando em consideração a tendência da obra anterior de Rubem Fonseca e devido a fatores históricos, a aceitação crítica segundo os parâmetros da esquerda engajada sobressai nas resenhas de jornais da época. Esse tipo de recepção tem um limite, na medida em que o texto apenas aponta para um tipo de socialização que se instala no Brasil na época do regime militar, como destacado por Schwarz.

Se, por um lado, ele poderia ser enquadrado dentro do “tiro cultural”, e nesse caso, poderia ser considerado como obra menor de um grande contista, por outro, ele tinha elementos suficientes para agradar aqueles que compartilhavam as idéias do Tropicalismo, da Vanguarda e do movimento de contra-cultura. Assim, no primeiro caso, o romance é capaz de oferecer uma alegoria, se bem que imperfeita, do atraso e da modernidade; com a Vanguarda compartilha o reconhecimento do mercado; e, em relação à contra-cultura, o livro reedita a estética do choque através da focalização do corpo e do desprezo pelas convenções sociais.

Compartilhando o mesmo circuito letrado, mas numa outra ponta, o academicismo não deveria compartilhar da mesma boa vontade do circuito de recepção da esquerda. Silviano Santiago fornece alguns dos pressupostos de julgamento da crítica academicista. Ao comentar a nova relação entre o escritor e o mercado, ele apontava três problemas que volto a mencionar: 1) do romancista perder sua identidade e papel social, recebendo uma máscara modernizante dos *mass media*; 2) de que a obra seja apressada, atendendo às leis

do mercado; 3) de que o candidato torne-se “escritor” sem conhecer o ofício. Há nessa enumeração uma mistura de parâmetros da crítica de esquerda e da crítica academicista. O primeiro faz referência à questão social. Os outros dois demonstram uma preocupação técnica com a escrita.

Pode-se imaginar que tal circuito não manifestaria qualquer condescendência para com *O Caso Morel* no que diz respeito ao seu envolvimento com as leis do mercado. O romance é estruturado a partir do gênero policial, não há, aparentemente, elaboração lingüística, pelo contrário, há muitos clichês e uso de palavrões. O tipo de discurso que prevalece é o referencial. Há até mesmo uma certa desconfiança com referência à metáfora. No conto “Intestino Grosso”, o personagem-escritor afirma que “a metáfora surgiu por isso, para que nossos avós não terem de dizer - foder.”¹³ No plano do enredo, predomina a ação, numa acumulação de episódios e peripécias que dispersam a atenção do leitor. Alguns episódios parecem inclusive gratuitos, beirando a inverossimilhança. Por exemplo, quando Morel fala da infância, ele reproduz vários quadros que parecem não se encaixar: a criança rica que é ridicularizada pelos seus modos; a criança pobre cujo pai é sonhador (tem uma loja de peles em um país tropical); o aluguel de quartos da casa como fonte de renda; a criança que começa a trabalhar por conta própria (o mito do *self made man*). Aliás, alguns desses blocos apelam inclusive para o gênero melodramático.

É certo que a crítica academicista não pôde fechar os olhos para a elaboração do texto sobretudo no que se refere ao foco narrativo. Há dois narradores: um em terceira pessoa que conta o que ocorre com Vilela e um em primeira pessoa, o narrador-personagem Morel, que nos conta o que lhe aconteceu. Só por esse motivo já haveria uma quebra da narrativa. Acrescente-se a isso o fato de que Morel conta a sua vida de forma fragmentada, em episódios, obrigando o leitor a reconstituir a história na sua memória – um verdadeiro quebra-cabeças. Tudo isso entrecortado por citações aparentemente aleatórias. O efeito produzido é o de uma colagem, procedimento, aliás, próprio do Modernismo. Contudo, esse efeito técnico é insuficiente para que o texto possa ser considerado de qualidade pelo circuito academicista. Mesmo se encarmos esse traço como modernista, a mistura com os elementos da cultura de massa simplesmente ressalta a diferença entre as partes – uma espécie de *kitsh*.

¹³ FONSECA, Rubem. *Contos reunidos*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1994, p. 463.

Se o texto não convence a crítica academicista, ele tem tudo para agradar o público da *midcult*. Eco destaca como característica desse circuito a procura, no texto, por algo que garanta ao leitor um encontro com o cultural. Nesse sentido, o uso da colagem dá a certeza de que não se está diante simplesmente de um texto fácil, ou seja, o leitor pode justificar sua escolha. Além disso, deve-se levar em conta que o nome de Rubem Fonseca já era bem cotado no circuito letrado, permitindo que o *status a priori* de autor consagrado contaminasse seu primeiro romance.

Lógico que havia possibilidade de um entretenimento fácil, na medida em que o texto tem em comum com a cultura de massa o gênero policial e o solo do “folclore urbano”. O romance na verdade tem elementos do circuito letrado e da cultura de massa, como resultado, o leitor tem o ganho de um certo *status* com a possibilidade de entretenimento. Aliás, se existiu resistência por parte de alguns leitores desse tipo de circuito, isso só pôde ocorrer justamente na medida em que o texto não tinha uma intencionalidade explícita em agradar a *midcult*. Em outras palavras, o fato do texto partir de um gênero policial poderia afastar leitores que procurassem através da leitura uma diferenciação social.

Nesse caso, é necessário considerar que o circuito da *midcult* é dependente do julgamento elaborado nos outros circuitos literários e que, além disso, ele não é homogêneo. Então, considerando um leitor, cuja procura do *status* ocorresse através dos parâmetros criados dentro do circuito academicista, haveria de imediato recusa ou menosprezo em relação a *O caso Morel*. Uma atitude similar poderia ser esperada daquele que estivesse afinado com a ideologia moralista desenvolvida pelo regime militar. Seria um julgamento muito próximo do anterior com algum deslocamento, provavelmente a linguagem referencial e o conteúdo pornográfico seriam focalizados. Ao leitor que procurasse o *status* da cultura crítica da esquerda teria a possibilidade de considerá-lo contundente, porém de uma qualidade ligeiramente inferior aos outros textos, já que nesse romance a presença de elementos da cultura de massa é bem evidente. Sem dúvida, uma parcela desse público poderia considerá-lo forte e nesse caso saborear cenas que teriam duplo papel: o do apelo sexual e o do choque. Por fim, resta aquela parcela de público menos exigente mas ainda dentro da *midcult*, para quem um mínimo de valoração elaborada pela crítica de esquerda já seria suficiente. Creio poder localizar esse público naquela faixa

furta-cor em que é impossível dizer até que ponto se procura *status* ou entretenimento. Trata-se, portanto, de uma tarefa quase irrealizável, determinar no caso da recepção do livro: como se dá a recepção nessa faixa fronteira.

É claro que existe no livro um denominador comum que serviria de apelo a esse circuito tão heterogêneo. Seguindo a pista de Antonio Candido, a literatura no Brasil tem a função de promover uma certa integração com a “civilização ocidental”. Se durante um determinado período a “civilização” se caracterizava pelo seu conteúdo humanista (daí a influência da tradição europeia), depois da década de 60, aqui no Brasil, o paradigma passou a ser a modernização técnica. Assim, a cultura americana passa a dar o tom e *O caso Morel*, sem dúvida nenhuma, reflete essa influência.

O mais interessante é que no plano do conteúdo, Rubem Fonseca, ao denunciar o “neopopulismo dos males das grandes metrópoles”, manifesta uma postura *déjà vu* que pode soar estranha. Afinal tal postura seria coerente para alguém de país europeu em que a modernização e a urbanização eram processos consolidados e, conseqüentemente, os males das grandes metrópoles tornavam-se evidentes. Para um país que alcançava uma modernização econômica restrita e recente, seria muito cedo para manifestar um certo pessimismo em relação ao racionalismo burguês ao afirmar: “somos todos criminosos em potencial”. Em outras palavras, ao focalizar a precariedade do homem contemporâneo, *O caso Morel* pode ser encarado como um réquiem à modernização tecnológica, em um país que ainda não alcançara o clímax desse processo. Daí ele ser bem “moderninho” ou “pra frentex” como se falava na época.

Este é o máximo do alinhamento ideológico: o texto está muito próximo do hiper-realismo italiano, apesar do contexto bastante diferente. Óbvio que não se trata simplesmente de transplantar um modismo artístico para o país, mas talvez o mais intrigante: o texto foi elaborado a partir das condições sociais do Brasil e, apesar disso, ou até mesmo por causa disso, ele se iguala em efeitos aos textos produzidos nos países mais industrializados. Ter um autor “plugado” com o mundo, com certeza, provocava algum fascínio no circuito relacionado com a *midcult* ou, no mínimo, não causaria estranheza ao público que acostumara-se a consumir os produtos culturais americanos.

Nesse contexto, até mesmo aqueles elementos diretamente relacionados com a cultura de massa adquirem significado especial. Basta lembrar do pressuposto básico dos

vanguardistas: o mercado é a modernização e o artesanal, o atraso. Assim há uma inversão: o que para o circuito academicista era defeito em *O caso Morel*, para o *midcult* é qualidade. É claro que isso não implica uma entrega total ao mercado. No romance de Rubem Fonseca, por exemplo, há redundância que, ao invés de agradar ao leitor, é cansativa; há personagens que se aproximam do estereótipo, embora relação entre Vilela e Morel seja complexa; há mobilidade social, afinal Morel consegue uma certa ascensão social, porém o relato desse processo é paródico; aparentemente o *happy end* se estabelece, mas após o último comentário do livro fica-se com a impressão de que se Morel conseguiu a liberdade é porque alguém se deu mal.

Bem, com tantas quebras de expectativa por parte do autor, pode-se até perguntar como o romance poderia ter boa recepção no circuito popular, em que predomina a indústria cultural. Em primeiro lugar, a quebra não é tão grande assim, ela é sutil. Segundo, não se deve esquecer que o romance policial permite essas quebras. A vertente americana, *noire*, estabeleceu o precedente de uma história em que o detetive não resolve o caso, há muita ação, angústia, sexo, tudo expresso numa linguagem nada acadêmica. Se o leitor do texto de Rubem Fonseca não decodifica as “quebras”, ele pode encontrar no romance uma estrutura que simplesmente confirma seus desejos. Vejamos alguns fatores que o tornam atraente ao circuito popular. Morel consegue ascensão social como profissional liberal. Sua posição é invejável, pois pode compartilhar com o leitor o desprezo pelos ricos e ao mesmo tempo circular nesse meio. No imaginário popular, esse meio é sinônimo de liberalidade sexual e o autor não desaponta o público. Morel tem um caso com pelo menos duas mulheres da alta sociedade, uma delas masoquista. Existe um apelo ao machismo fundado no mito da potência masculina: o personagem é um “fodedor” compulsivo, como diria o narrador.

O próprio Rubem Fonseca, de forma indireta reconhece essa possibilidade de leitura. O conto “Intestino Grosso”, do livro *Feliz Ano Novo*, como já comentado, é metalingüístico e creio que pode ser considerado como um comentário às críticas recebidas pelo livro anterior, *O caso Morel*. . A referência é indireta, lembrando que o livro *O anão*. escrito pelo personagem principal foi considerado pornográfico no conto assim como ocorreu com *O caso Morel*, na realidade. O entrevistador pergunta ao escritor-personagem o que significaria pornografia para ele, ao que se segue um boa resposta para aqueles que

consideraram a obra ou mesmo o romance de Rubem Fonseca como pornográfico. O conto aborda outras questões estéticas e, embora correndo o risco de apresentar uma ficção como fato, gostaria de citar o trecho em que o autor-personagem fala a respeito da recepção segundo o circuito popular, lembrando que boa parte da licença poética, ou seja, da ironia é dispensável enquanto argumento:

“Entre meus leitores existem também os que são tão idiotas quanto os legumes humanos que passam todas as horas de lazer olhando a televisão.”¹⁴

Aliás, uma vez que terminado o exercício de imaginar as possíveis recepções para o romance de Rubem Fonseca, seria interessante observar como o autor, através desse personagem-escritor, imagina a recepção de seu livro. Além de se manifestar sobre o circuito popular, pode-se perceber, de forma direta ou indireta, sua preocupação com a recepção do circuito letrado e do nacional. Quanto a este último, o autor demonstra um relacionamento paradoxal com a “literatura brasileira”. Ao ser perguntado se haveria uma literatura latino-americana, ele responde:

“Não me faça rir. Não existe nem mesmo uma literatura brasileira, com semelhanças de estrutura, estilo. Caracterização, ou lá o que seja. Existem pessoas escrevendo na mesma língua, em português, o que já é muito. Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado...Estamos matando todos os bichos, nem tatu agüenta, várias raças já foram extintas, um milhão de árvores são derrubadas por dia, daqui a pouco todas as jaguatiricas viraram tapetinho de banheiro, os jacarés do pantanal viraram bolsa e as antas foram comidas nos restaurantes típicos, aqueles em que o sujeito vai, pede capivara à Thermidor, prova um pedacinho, só para contar depois para os amigos, e joga o resto fora. Não dá mais para Diadorim.” (p.468)

Embora ele negue a literatura brasileira, é dentro de seus preceitos que o autor discute sua poética. Ele raciocina e dialoga com a crítica no sentido de justificar um tipo de texto diferente do considerado pela tradição. Ou seja, independente de suas convicções, o autor sabe que está discutindo dentro de um sistema já formado e com o qual ele dialoga .

¹⁴ FONSECA, Rubem. *Contos reunidos*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1994, p. 468.

Aparentemente ele tenta se justificar seu trabalho opondo-o a obra de Guimarães, que é considerada o paradigma de literatura segundo parte da crítica.

Ao invocar a realidade de seu tempo como justificativa, ele demonstra o caráter crítico de seu texto: “pessoas empilhadas enquanto os tecnocratas afixam o arame farpado.” É nesse ponto que ele bate de frente com o regime militar, o que, segundo o autor, se dá através da linguagem pornográfica. Pelo menos em dois trechos diferentes ele mostra a relação entre a linguagem e a oposição ao regime:

“Outro perigo na repressão da chamada pornografia é que tal atitude tende a justificar e perpetuar a censura. A alegação de que algumas palavras são tão deletérias a ponto de não poderem ser escritas é usada em todas as tentativas de impedir a liberdade de expressão.”(p.464)

“Ambas as palavras, puta e pariu, derivam do palavrão-chave, que é foder. É evidente que, no caso, as palavras estão tendo um efeito catártico, de alívio de tensões e pressões. Esse fenômeno é mais observável sempre que ocorre a regimentalização dos indivíduos, em tempo de guerra ou mesmo na paz, nos quartéis, nos asilos, nas prisões, nas escolas, nas fábricas, nos núcleos urbano-industriais de alta concentração demográfica. Nesses casos o uso de palavras proibidas é uma forma de contestação anti-repressiva.”(465)

Nesse ponto ele se habilita a receber o repúdio dos academicistas e o aplauso da esquerda. É lógico que no caso de uma recepção mista, que ocorria com frequência, seria necessário justificar a linguagem e, portanto, a licença de um novo modo de escrever, o que o autor faz em diversos momentos. O entrevistador traz para dentro do texto a crítica mais feroz ao estilo do autor, que aliás poderia ser aplicada a *O caso Morel*:

“Mas outros também disseram que o livro não passa de um pirão de vulgaridades gratuitas, erotismo, erotismo cru e ações grosseiras, desnecessárias e fúteis, temperado por uma mente suja.”(p.466)

Como resposta o autor reedita uma certa crítica da esquerda, ao estabelecer uma relação entre a arte erudita e dominação:

“Há pessoas que aceitam a pornografia em toda parte, até, ou principalmente, na sua vida particular, menos na arte, acreditando, como Horácio, que a arte deve ser dulce et utile. Ao atribuir à arte uma

função moralizante, ou no mínimo, entretenedora, essa gente acaba justificando o poder coativo da censura, exercido sob alegações de segurança ou bem-estar público.” (466)

Essa referência, que poderia agradar o circuito letrado de esquerda, expressa justamente como este circuito recebia as obras do autor. Mas se por um lado a liberdade pode inclusive ser afirmada através da mescla com a linguagem pornográfica, é preciso ter um certo cuidado para que não se caia na cultura de massa pura e simples. Nesse caso, o autor demonstra a diferença entre seu texto e um texto pornográfico:

“A maioria dos livros considerados pornográficos se caracteriza por uma série sucessiva de cenas eróticas cujo objetivo é estimular psicologicamente o leitor - um afrodisíaco retórico. São evitados todos os elementos que possam distrair o leitor do envolvimento unidimensional a que ele é submetido. São livros de grande simplicidade estrutural, com enredo circunscrito às transações eróticas dos personagens. As tramas tendem a ser basicamente idênticas em todos eles, há apenas diferenças de grau na escatologia e na perversão. Desde que não seja excessivamente exposta a esse tipo de literatura, a maioria dos leitores é estimulada por ela. Não há nada mais chato do que a saturação erótica barata. A própria complexidade do livro mencionado por você, *O anão* etc., exclui o livro dessa categoria.” (p.465)

Ao argumentar a favor do livro *O anão...*, o personagem elabora uma defesa que facilmente pode ser aplicada a *O caso Morel*, cuja construção da trama é extremamente complexa. De qualquer forma, se considerarmos esses elementos levantados pelo autor como significativos do horizonte tanto do escritor como do público, então é possível perceber que o eixo da recepção se dava na oposição crítica academicista ou a relacionada como a ditadura e a crítica de esquerda, passando pela discussão da cultura de massa via linguagem pornográfica. Evidentemente não há menção do circuito *midcult* já que ele é furta-cor e sobrevive dos outros, a não ser que encarássemos o leitor desse tipo de circuito, um “leitor idiota”.

Resta apenas destacar mais uma observação do autor, que, de certa forma, tem um apelo àquela parcela do circuito letrado de esquerda relacionado com a contra-cultura. Quase no final da entrevista, o autor diz:

“Aliás é chegado o momento de fazermos, nós os artistas e escritores, um grande movimento cultural e religioso universal, no sentido de se criar o hábito de nos alimentarmos também com a carne dos nossos mortos, Jesus, Alá, Maomé, Moisés, envolvidos na campanha. Swift e outros já disseram coisa parecida mas estavam fazendo sátira. O que eu proponho é uma nova religião, superantropocêntrica, o Canibalismo Místico.”(p.467)

Não há como não lembrar de José Celso. Apesar disso, creio que o autor apenas aponta uma possibilidade de produção ou de recepção levando em conta o choque. No caso específico de *O caso Morel*, pode-se considerar esse horizonte como potencial, embora na prática esse viés da crítica tenha sido pouco explorado na época.

A recepção como ela foi

Depois de toda essa dedução sobre os tipos de recepção que o livro poderia ter, o passo seguinte seria o de sair a campo para procurar alguma pista. Percebi então, que estava no caminho certo. Elementar que encontrasse provas que confirmassem algumas das minhas deduções. Óbvio que não descartei outras possibilidades de recepção, mas é que estas não deixaram quaisquer pistas ou não consegui chegar até elas, restando, então, alguns documentos escassos que passo a considerar.

Bem, indo direto ao ponto, o objetivo era saber como *O caso Morel* fora recebido a partir do jogo ideológico da época. Nesse caso, jornais e revistas justificam-se como meios privilegiados, uma vez que eles registram depoimentos de recepção em seções destinadas a comentários literários. Quanto ao período, a investigação deveria se concentrar entre os anos de 1973, ano do lançamento do livro, e 1975. A procura foi exaustiva, número por número, em relação às revistas *Opinião* (período: 1973-1974); *Veja* (período: primeiro semestre de 1973) e *Manchete* (período: primeiro semestre de 1973). Quanto aos artigos de jornal, o recolhimento do material ocorreu a partir de indicações bibliográficas. Sendo assim, os seis artigos encontrados sobre o romance servem como uma amostra e não pretendem dar conta de toda recepção envolvendo a imprensa.

Dentre esses artigos, os dois mais antigos datam de julho de 1973 e, de certa forma, apresentam recepções antagônicas. O texto de Wilson Nunes Coutinho, publicado em *Opinião*, número 37 de 23 a 30 de julho de 1973, à p.19, trazia o seguinte título: “Um

romance inteligente”. O título já dizia tudo, tal atributo seria a maior das qualidades do romance. De certa forma, ele demonstrava uma recepção “em cima do muro”. Entre as qualidades ele apontava :

“...a importância de Rubem Fonseca foi a de revelar uma possível retórica brasileira do Desejo e do sexo, numa linguagem sem afetações vernáculas, desrepressora e muito viva.”

Ele trata a linguagem do texto sob a ótica da inovação. Aparentemente o crítico se alinha com aqueles que valorizam a desrepressão sexual. Contudo, não dá para perceber até que ponto ele considera essa função como simples ‘descolonização do corpo’ ou como forma direta de se opor à censura. Mais à frente, o crítico faz uma menção a Bataille, o que não esclarece muito, pois a referência ao pensador francês é simples alusão não explorada. Ou seja, levando em conta somente esse dado, não é possível afirmar, que a matriz teórica que orienta a crítica seja essa.

O não-alinhamento radical por parte do crítico fica claro em sua condescendência em relação à indústria cultural. Ele admite e até valoriza a relação entre o autor e o grande público. Traçando as estratégias de Rubem Fonseca, o crítico observa:

“Depois aproveitando o prêmio, ele lançou imediatamente seu terceiro livro, cujo título era uma inteligente apelação, *Lúcia McCartney*, clara referência aos Beatles, na época as guitarras da moda.
(...)para escritores brasileiros que procuram leitores, o trabalho de Rubem Fonseca é uma lição a ser aproveitada.”

Daí, sem qualquer traço de desprezo, ele comenta o marketing envolvido na publicação do romance:

“O alarde promocional vai desde a propaganda na imprensa a bandeirinhas anunciando o livro nas livrarias. É uma fanfarra modesta, mas é uma fanfarra...*O caso Morel* não é obra-prima..., mas tem tudo para se tornar um livro de grande público.(...)
Todos sabem que se pode construir um *best seller*. O romance de Rubem Fonseca, evidentemente, não tem esta explícita intenção, mas possui algum cálculo. O seu estilo é muito comunicativo, ágil, devido a um excelente manejo do diálogo e também há um tipo de parágrafo curto, sem a menor pompa. “

Nesse caso, a crítica leva em conta a valoração do mercado, pressuposto dos vanguardistas. É claro que não se pode exagerar, mas Wilson Coutinho redime o autor, afinal a intenção comercial não é “explícita”. Isso força a crítica a considerar o critério de gosto, um vez que o mercado torna-se um elemento a mais na análise do texto.. Daí Coutinho afirmar:

“Com esses dois climas, o erótico e o policial e apoiados num estilo direto, o romance de Rubem Fonseca agrada mesmo que recusemos nele certos artificialismos.”

É lógico que por detrás dessa valorização via mercado, há também uma justificativa de alcançar o grande público, o que lembra o argumento de Janete Clair: ser popular. Quanto aos defeitos, Wilson observa:

“O livro acaba tendo dois defeitos básicos: primeiro porque ainda é um razoável romance de um excelente contista. Daí *O caso Morel* dar a impressão de estar espichando demais, que se ficasse mais contido poderia ser mais tenso. Depois o pesadelo atmosférico do romance, que parece muito elaborado, muito construído visando um clima de loucura existencial muito observável e de pouco sentido.”

Nesse ponto há um pequeno escorregão. A crítica que poderia considerar Rubem Fonseca excelente contista seria aquela em que critérios de esquerda e do circuito academicista podem se fundir. Contudo, Wilson usa como referencial a Vanguarda e os critérios da cultura de massa, daí apontar como defeito “o pesadelo atmosférico do romance”. De qualquer forma ele menciona três dos argumentos repetidos, posteriormente, por quase todos os textos críticos sobre o romance: ser um razoável romance de um excelente contista; estar na linha do *best seller*; possuir o enredo espichado demais.

Aliás, a crítica de Leo Gilson Ribeiro, na *Veja* de 25 de julho de 1973, p.101, não perdoa justamente essa narrativa espichada, percebida como uma história que “segue labirintos sinuosos”. Para o crítico, o romance é tedioso e ele indica isso em várias passagens de forma irônica. Por exemplo:

“Intervém o primeiro bocejo, educadamente disfarçado por altura da página 64 (do romance).(...)

A história se torna encrespada a partir do capítulo 6, ao qual o leitor chega de duas maneiras. Se for cristão complacente, com uma das virtudes teológicas: a paciência. Se for dos irascíveis, irritando-se com certos esclarecimentos: ‘Líamos Rilke juntos’, seguindo-se uma citação errada em alemão. “

Seguindo esse raciocínio, o artigo, que se parece mais uma resenha crítica, chega a condenação sem dó nem piedade, já contida do título: “O resto é lixo”. Concluindo, Leo Gilson afirma:

“Mas quem se lembra da citação completa de Macbeth acrescenta: ‘Uma história contada por um idiota e não significando nada.’ Que poderia ser o epitáfio de um bom contista ao navegar os mares nunca navegados do romance, que não é um almanaque de citações, de luxúria de segunda mão ou pensamentos de terceira...’O caso Morel’ conta com uma faustosa coroa fúnebre para uma carreira de romancista morta no primeiro esforço.”

Para que não reste dúvidas, na página em que o artigo foi publicado, há uma foto de Rubem Fonseca com os seguintes dizeres abaixo: “Fonseca: como contista, sim”. O pressuposto para tal afirmação, à primeira vista, parece ser o do gosto, afinal, o crítico apela para um leitor anônimo, dando a entender que qualquer um que lesse o texto teria a mesma reação. Contudo, ele não menciona o principal, o que com certeza impediria o leitor de experimentar o tal cansaço, ou seja, o fato do texto ser um romance policial. Além disso, Leo Gilson fala de ‘luxúria de segunda mão ou pensamentos de terceira’, ou seja, ele apela para uma certa hierarquia de valor.

Ora, a consideração hierárquica é típica do circuito letrado academicista, daí porque o crítico centra seu argumento basicamente na estrutura do romance. Sem considerar a agressão provocada pela linguagem do romance, a inovação lingüística e temática ou a penetração do romance junto à massa, resta-lhe muito pouco: a estrutura do romance. Considerando somente essa característica, o artigo torna-se implacável, o que lembra a referência que o entrevistador do conto “Intestino grosso” faz a respeito da recepção do livro. Segundo ele, teriam dito que o livro era uma espécie de “pirão de vulgaridades

gratuitas” ou de “ações grosseiras, desnecessárias e fúteis”. Esse comentário não está muito longe do que Leo Gilson expressou em relação ao romance.

Analisar a estrutura do romance é o caminho tomado por outro artigo, publicado no *Opinião*, número 155, de outubro de 1973, p. 2. No texto “O mundo torto e cruel de Rubem Fonseca”, Flávio Moreira da Costa repete a ladainha: “a estrutura do livro é insipiente, quase um típico romance de um contista”. A diferença é que o crítico faz mais do que simplesmente apontar ironicamente o acúmulo de peripécias como defeito. Seu critério é a perigosa ligação do romance com a cultura de massa. Logo no início do artigo, ele nos lembra:

“quando a ação é a primeira preocupação numa obra de ficção, essa obra fica circunscrita ao terreno do *best seller* (estrutura narrativa do século passado, aguada, diluída, nos dias de hoje) e da subliteratura...”

Flávio Moreira da Costa não concorda que o romance seja um típico *best seller*, mas sim que Rubem Fonseca joga “com o aliterário e com o subliterário”, daí a inovação na fusão dos dois aspectos “linguagem e ação, tela e tecido”. Então como encarar o romance? O crítico responde:

“poderíamos encará-lo como uma espécie de homenagem à subliteratura. À subliteratura? - pode-se perguntar espantado. Sim, em primeiro lugar, pelo próprio mecanismo (preconceito) que nos faz emitir esta pergunta de espanto; em segundo lugar, pelo que resta de pureza e matéria bruta (do labor literário e da vida) no que se convencionou chamar de subliteratura. Ainda: a literatura como diversão, o prazer do texto num nível, por que não, infantil ou adolescente. Indo mais longe: O Marquês de Sade era o maior subliterato de todos os tempos, até o dia em que Simone de Beauvoir resolveu reabilitá-lo. A partir daí, os *highbrows* do mundo inteiro começaram a ler Sade.”

Ou seja, ele se mostra extremamente cauteloso em seu julgamento. A referência à ‘subliteratura’ coloca a crítica no âmbito do academicismo, já que é pressuposto desse circuito a hierarquia de valores. Mas, o próprio Flávio reconhece que pode se tratar de um preconceito. É difícil não lembrar da crítica de Gullar à ‘alta’ cultura por ser elitista e da sua defesa em favor de uma literatura que incorpore elementos da indústria cultural como

forma de alcançar as massas. Nesse caso, percebe-se uma certa influência da análise de esquerda na crítica acima.

No fundo, o crítico mostra-se indeciso sobre quais pressupostos ele poderia julgar uma obra contemporânea, cujo autor ele define como ‘pós-modernista’. Aparentemente, ele parte da crítica erudita, mas modaliza seu discurso já que há dúvidas em relação à esse critério posto pelo circuito letrado de esquerda. Como também a esquerda condena o entregar-se sem reservas à indústria cultural, o meio termo acaba sendo o caminho mais prudente. Daí a conclusão morna e óbvia a que o crítico chega:

“Até segunda ordem (até a publicação de um segundo romance), Rubem Fonseca permanece um contista por excelência. É realmente nesse gênero que ele melhor se explica, melhor se resolve literária e existencialmente.”

Fazendo um balanço parcial, todos os três textos até agora, nenhum explicitamente ligado ao circuito letrado de esquerda, chamaram a atenção para elementos da cultura de massa presentes no texto. O primeiro concordava que o romance não seguia totalmente a fórmula do *bestseller*, mas acreditava num certo “cálculo” por parte de Rubem Fonseca; o segundo, sem mencionar qualquer elemento, descrevia apenas o tédio do acúmulo de peripécias, ou seja, indiretamente, ele restringia o conteúdo do livro às ações, atributo básico do romance comercial; e o terceiro falava abertamente sobre utilização do subliterário por Rubem Fonseca.

Além disso, é importante destacar que as três críticas se apresentam ainda bastante abertas. A de Wilson Coutinho pode modalizar tanto a recepção do livro dentro do circuito de Vanguarda quanto entre aqueles que estavam ligados à contracultura. Já o artigo de Leo Gilson poderia servir a qualquer circuito que condenasse o romance : à esquerda radical; ao academicista; ao que cultuava o nacional via moralismo do regime militar. Quanto ao artigo de Flávio Moreira, ele de certa forma abre um flanco para a recepção do livro dentro do circuito letrado de esquerda, mas sem muita clareza. Essa abertura se dá, em parte, devido à tentativa de não-alinhamento explícito a nenhum pressuposto, o que denuncia uma certa reticência e dúvida da crítica quanto à classificação do texto. Sendo assim, a conclusão é previsível: é melhor reafirmar o já estabelecido, os três ressaltam de modo particular a superioridade dos contos em relação ao romance.

Um dos primeiros artigos a fazer uma defesa direta de *O caso Morel* foi publicado no jornal *Correio do Povo* na edição de 24 de novembro de 1973. Sob o título “O caso Rubem Fonseca”, Antonio Hohfeldt não considerava romance falho, mas um desdobramento natural da obra do contista. Através de um texto consistente, o crítico, sem medo de deixar transparecer seus pressupostos de esquerda, acreditava que Rubem Fonseca teria inaugurado “um novo veio temático-formal em nossa literatura, segundo se diz, o da decadência de um sistema estabelecido no consumo e na produção, tanto dos bens materiais como do próprio indivíduo”. Daí ele passa a considerar a rejeição em torno das obras de Rubem Fonseca e Dalton Trevisan, dizendo:

“Ora, esta rejeição que se começa a notar em torno destas obras, se bem que curiosa, naturalmente é explicável, uma vez que a chamada crítica ‘estabelecida’ é financiada e apoiada pelos ‘bem pensantes’ do próprio sistema, e, nesta medida, veêm-se obrigadas a um gesto de reação a quem lhes ataca sem sutilezas nem meio-termos.”

A referência ao “sistema” não deixa dúvidas quanto à filiação da crítica. Vai mais longe, atribuindo a rejeição da obra de Rubem Fonseca àqueles que estão integrados no tal sistema. Antonio Hohfeldt esclarece como isso se dá, ao explicar a relação leitor-crítico-texto:

“...esta violência...aplicada ao ainda tema-tabu que é o sexo, termina por desconcertar, irritar ou intimidar ao leitor-crítico. Tendo-se em vista, então, que todo leitor é um crítico em potencial, e que cada leitor carrega, dentro de si, seus próprios problemas e medos, é compreensível e explicável ... as reações que semelhante obra vem provocando entre nós. O que tornando-se então caso grave de mistura de juízos - não implica, inclusive, o mais das vezes, juízos de valor, estritamente ligados à obra de arte e à Estética, mas sim de outras áreas como a moral, a Política ou a teoria literária, áreas afins, sem dúvida, mas nem sempre necessariamente aplicáveis a um comentário circunscrito à crítica literária.”

Com este argumento é possível desqualificar aqueles que não aceitam a obra de Rubem Fonseca. Esse não é o caso dos artigos já comentados. Todos eles reconhecem o autor como um grande contista, ficam contudo reticentes no julgamento que fazem de seu primeiro romance. A novidade é que Antônio Hohfeldt não diferencia os contos do

romance. Aliás, observando bem, percebe-se que Antonio Hohlfeldt estende a crítica já estabelecida de esquerda em relação aos contos de Rubem Fonseca para o romance. Por exemplo, ao concluir o texto, a afirmação feita pelo crítico caberia a qualquer texto de Rubem Fonseca:

“O que se desenha... é a falência de uma estrutura tida como fixa e indestrutível. É a autodestruição, pressentida por alguns de seus integrantes - muito poucos - mas negada pela maioria, que Rubem Fonseca escolheu para seu tema maior. É este imenso jogo de xadrez, onde o cheque-mate à Rainha ou ao Rei é também a destruição de quem destrói. E é com angústia, angústia nervosa e sentimento de culpa, porque cada um de nós, em níveis diversos, mas existentes, participamos desta destruição, que lemos as linhas e as histórias de Rubem Fonseca.”

Entender o conteúdo do livro dessa forma é rearticular a crítica marxista, segundo a qual o sistema capitalista levado a suas últimas conseqüências e sem que haja qualquer tipo de restrição ao seu desenvolvimento leva à desintegração social. Assim, o texto estaria refletindo simplesmente essa situação. Ora, mas essa temática é a tônica de toda a obra de Fonseca, então, qual a contribuição ou a novidade deste romance? Quase nada. Ele é um desdobramento de sua obra. É isso que os outros críticos não conseguiram entender. Antonio Hohlfeldt comenta:

“ela (a obra) está a desenvolver e aprofundar temas que, desde o início, foram plenamente definidos e fixados. Esta antropofagia da máquina sobre o homem, a destruição do ser humano pela grande cidade, a crescente perda da personalidade e dos direitos mais íntimos do indivíduo, inclusive o de amar e o de se dar ao próximo, interditados pelas aparências e pelo conjunto de regras que regem todo o sistema. Por isso, “O caso Morel”, a nós, não deve preocupar quanto a sua classificação, e sim, deve ser encarado como mais uma séria incursão do escritor Rubem Fonseca aos temas que se encontram hoje radicados nas preocupações de todos.”

O que intriga é: por que as outras críticas citadas não veem esse tipo de continuidade na obra de Rubem Fonseca? A diferença está no critério utilizado. Os outros críticos parecem considerar a forma, enquanto Antonio Hohlfeldt considera o conteúdo.

Assim, é comum os primeiros referirem-se ao texto “espichado” do romance ou ao acúmulo de peripécias, ou ainda ao *subplot*.

Antonio Hohlfeldt em seu artigo faz referência a críticas muito semelhantes à essas. Segundo ele, o romance “tem sido violentamente atacado porque não seria propriamente um romance, e, sim, um conto amplamente desenvolvido”. Além de comentar ironicamente o uso da questão do gênero como parâmetro de julgamento, o crítico contra-argumenta:

“este novo trabalho de Rubem Fonseca é daqueles livros que se traga de um só gole, que não se esquece tão cedo, e que foi muito meticulosamente elaborado para poder ser julgado ao nível da pura e simples gratuidade.”

É verdade que Wilson Nunes Coutinho reconhecia que o romance era muito bem elaborado, era “inteligente”, ao mesmo tempo em que apontava o vínculo do texto com o mercado e uma certa gratuidade do enredo quando diz que o “clima de loucura” é “de pouco sentido”. Apesar de não comentar nada a respeito da relação entre o romance e a cultura de massa, a análise do enredo Antonio Hohlfeldt consegue ser mais precisa e ir além mostrando a contribuição de *O caso Morel*:

“pode-se ver o verdadeiro traçado urbano que Rubem Fonseca desenvolve: um narrador oculto, em terceira pessoa, absolutamente isento de qualquer interferência na narrativa. O “romance” de Moraes-Morel, o diário de Joana-Heloisa, e ainda as variadas citações, atribuídas ao escritor-criminoso Morel, mas muito mais possíveis ao autor Rubem Fonseca, que, desta maneira, então, estaria realizando uma espécie de metafísica em torno da própria obra em elaboração, dando-lhe pistas de interpretação ou explicação. Os porquês e os senões da própria obra realizada. Só estes elementos, bem perceberá o leitor atento, já servem para colocar em dúvida os ataques contra o escritor... Afinal de contas, pode-se pensar em “O caso Morel” como uma espécie de “epopéia urbana”, ou um “poema em prosa sobre a sexualidade proibida e suas conseqüências degeneradas, ou algo semelhante.”

A complexidade do texto é melhor explorada em outro artigo publicado em *O Estado de São Paulo*, no “Suplemento Literário” de 10 de março de 1974. Fábio Lucas tenta mostrar a riqueza do romance, pois conteria “uma conceitualização de uma Estética

embrionária”. Nesse caso, ele consegue justificar o porquê do romance “espichado”. É aí que seu conceito de beleza deveria ser decifrado, ou seja, nas citações acidentais, na exposição ou nos diálogos, tudo disperso em tópicos espalhados pelo romance. É como se o romance trabalhasse com parcelas o tempo todo: Vilela, o policial, tem uma certa identidade com Morel; Morel é uma identidade ficcional de Moraes; Moraes escreve uma ficção que é realidade dentro de um romance que é ficção; e por aí segue a estrutura do texto. Até mesmo na linguagem é possível perceber a repetição dessa parcela. Segundo Fábio Lucas:

“Temos, deste modo, dois expedientes de elevar a tensão semântica do relato: o da verbalização popular e o da pontuação erudita. A criação anônima das ruas e as abonações dos melhores autores. O livro, parece, foi feito para agradar a gregos e troianos.”

Um último caso de “parcela” a ser destacado, é o das citações: ao lado de algumas aparentemente banais há outras de preceitos críticos nada desprezíveis.

É difícil identificar os critérios utilizados por Fábio Lucas. Óbvio que ele parte de uma identificação estruturalista, o que mostra uma certa familiaridade com o meio acadêmico. Aliás ele observa, através de uma crítica positiva que o texto tem uma certa afinidade com o *Dr. Faustus* de Thomas Mann, na medida em que o herói do romance é o escritor e a escrita. Assim ele aponta não para o caráter pós-moderno do texto, mas moderno do texto. Resumindo, Fábio Lucas afirma:

“Há, deste modo, variada sinalização em **O caso Morel**, apontando para diferentes direções. A obra remete para a realidade psicossocial exterior à sua estrita literariedade. Estrutura-se num enredo que se apóia num subenredo (subplot). Escolher é tarefa do leitor. Uma “caso” policial? Talvez. Uma representação histórica, com lugar, época, e costumes especificados? Pode ser crônica de costumes. Setenta e dois personagens formam o elenco da estória. Um caso individual, distribuído em algumas personagens-chave? Quem sabe? Indicação de que cada escritor escreve sempre a mesma obra, para nada ou apenas ler uma obra que ainda não foi escrita? Bem possível. Enfim um pouco de tudo isso e de algo mais.”

É interessante que também Fábio Lucas não se refere à cultura de massa. Se bem que, seguindo seu raciocínio, qualquer elemento seria matéria para o texto sem que se

pudesse considerá-lo critério de julgamento de valor, uma vez que o efeito final é a multiplicação das possibilidades de leitura. Portanto, do ponto de vista do leitor, o enredo tinha condições tanto de entreter como de levar à reflexão. Ou seja, classificar o texto como um *bestseller* ou um romance sério vai depender da habilidade interpretativa do leitor.

Aparentemente, o texto de Fábio Lucas paira acima da crítica, ele apenas descreve como o texto funciona. Acredito que isso é só aparente. Ao mostrar que nada no romance é gratuito, o crítico, de dentro do circuito acadêmico, rechaça as críticas à estrutura do romance promovendo sua boa recepção. Seguindo sua análise, torna-se difícil afirmar que Rubem Fonseca é melhor contista. Ora, justificados os procedimentos artísticos do texto resta a discussão sobre a “realidade psicossocial exterior à sua estrita literariedade” e nesse caso, o texto passa a interessar bastante o circuito letrado de esquerda.

Se a estrutura do romance é tão bem elaborada, qual o motivo da crítica contundente de Leo Gilson? Hoje poderíamos pensar em uma leitura apressada ou coisa similar, mas na época, o motivo de tamanha aversão ao livro só poderia ser discutido dentro dos quadros ideológicos de recepção. Uma vez que *O caso Morel* poderia ser encarado como denúncia de desintegração social, aqueles que promovessem seu descrédito corriam o risco de serem acusados de reacionários ou, conforme Hohlfeldt, “integrados ao sistema” (embora, como contra-resposta, pode-se questionar até que ponto o próprio Hohlfeldt não estaria também integrado, mas essa é uma outra questão).

É lógico que de certa forma, Hohlfeldt tem razão, pelo menos quanto à integração de tal crítica ao sistema de recepção. O artigo de Leo Gilson esbanja ironia, como se lhe fosse impossível uma postura neutra. Nesse caso vale a pena comparar esse artigo com o de José Martins Garcia, publicado na revista *Colóquio de Letras*, número 17, de janeiro de 1974. A publicação é portuguesa, da Fundação Calouste Gulbekian, e portanto, está fora do contexto brasileiro de recepção. O resultado é que o artigo “O caso Morel” consegue ter maior objetividade ao chegar a uma conclusão análoga à do seu colega brasileiro. O crítico português analisa a estrutura do texto como se fosse uma partida de xadrez.

A análise é clara e precisa. *O caso Morel* é um romance policial, conseqüentemente há uma preocupação documental, daí a linguagem “predominantemente denotativa.

Quanto aos relatos eles “não deixam de privilegiar o facto, o acontecimento.” Resumindo, José Martins Garcia diz à página 94:

“Há, na mundividência de Rubem Fonseca, uma ilusão de linearidade e de objectividade, implícita na linguagem despojada, na submissão ao factual e ao documental.”

Se a linguagem não atrai o crítico, resta-lhe o tema. Ele reconhece que a estranha força do romance vem do tema: o sexo. A seguir ele observa:

“Em *O caso Morel*, a hipertrofia do tema sexo actua como simplificação do real empírico. Essa simplificação concorda com a linearidade da linguagem, que atrás apontámos...A redução do real a uma das suas componentes chama-se *metafísica*. A metafísica do sexo mascara uma série de relações da sexualidade com outros sectores da realidade. “

Essa análise é brilhante. Mas como o crítico está afastado da realidade, não lhe ocorre perguntar o porquê da metafísica do sexo mascarar “outros setores da realidade”. É lógico que no caso dos críticos brasileiros isso é um dado subentendido. De certa forma, a censura acaba sempre provocando uma certa hipertrofia, pois nem tudo está disponível enquanto tema ao escritor. Essa incompreensão do contexto brasileiro, pode ser observada na seguinte observação feita pelo crítico português:

“Não compreendemos qual a razão que leva o A. a repetir, de quando em quando, o seguinte estribilho: “Nada temos a temer/ Excepto as palavras”. Que palavras? Não serão, com certeza, as que forjam a narrativa policial, nem as que traduzem vivências das personagens, nem as dos diálogos, quase sempre monótonos e, muitas vezes, perigosamente próximos da banalidade.”

Sem o contexto, e ficando somente no âmbito da linguagem, o crítico conclui:

“Poder-se-á objectar que o romancista tem inteira liberdade na escolha dos seus temas. A isso replicaremos que um romance não vive do tema, por mais aliciante que este pareça, mas sim de sua estruturação, dos seus valores linguísticos, da sua arte.”

Sem estar inserido nas discussões estéticas brasileiras, que tinham muito a ver com o contexto social e político, ao crítico estrangeiro restava apenas poucas vias de acesso ao texto. Uma delas, a da crítica baseada no modernismo e, portanto, nos critérios de linguagem e estrutura, redundava na condenação do texto.

Já no caso de Leo Gilson, ele sabe que a utilização de uma crítica explicitamente modernista teria de ser justificada, o que não seria um trabalho fácil. Nesse caso, ele preferiu o caminho fácil da ironia e do critério de gosto. Má intenção? Não, possivelmente uma reação a um texto que o incomodou, inclusive pela dificuldade de abordagem.

Essa leitura de Leo Gilson, como já destacado, foi uma dentre outras nessa pequena amostra. Numa espécie de balanço final, é possível dizer que a recepção se caracterizou pela heterogeneidade. Nesse caso, Fábio Lucas ao descrever a montagem de *O caso Morel* feita a partir de elementos variados, de certa forma, explica a variação da crítica. Trata-se de um texto que confere ao leitor a decisão de que caminho ele deve tomar. No fundo, devido a sua resistência aos padrões convencionais de crítica, o romance acaba por revelar não só a riqueza dos circuitos de recepção da época, como também a dúvida e a indecisão de que caminhos tomar diante da nova realidade não somente estética, mas sobretudo social que se desenhava no país.

É interessante perceber que essa colagem de elementos heterogêneos só foi possível porque Rubem Fonseca escolheu um gênero propício: o policial. Aliás, fato para o qual José Martins Garcia chamou a atenção. Curiosamente, a crítica brasileira quase não discutiu essa questão. O crítico português parte daí. Se o romance é policial é de se esperar uma linguagem documental. Dessa forma, ele aponta para o outro horizonte em que o *Caso...* se circunscreve. Se o contexto histórico e dos jogos de recepção limita ou expande a forma do texto ser lido, num outro nível o gênero faz o mesmo. Daí a necessidade de se analisar até que ponto o gênero interferiu na recepção do texto, o que será feito no próximo capítulo.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia do autor

- FONSECA, Rubem. *Contos Reunidos*. Organização Boris Schnaiderman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. *O caso Morel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1ª reimpressão, 1995.
- _____. *A grande Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 12ª ed., 1990.
- _____. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.
- _____. *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Agosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *O selvagem da ópera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *O buraco na parede*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Histórias de amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Bibliografia sobre o autor

- ARAÚJO, Laís Corrêa de. "Da teoria e prática do conto". In: *Suplemento Literário (Minas Gerais)*. Minas Gerais: 07/03/70, número 184, p.6.
- CUNHA, Fausto. "Situação do Conto". In: *Situações da ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970, pp. 73-82.
- HECKER Filho, Paulo. "Saindo da fase rosa ou os gêneros contemporâneos continuam passando bem". In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 18/02/73, Supl., Lit.
- LAFETÁ, João L. "Rubem Fonseca, do lirismo à violência". In: SECCHIN, Antônio C. (org.). "A problemática social na literatura brasileira". *Revista dedicada a las lenguas y literaturas iberorománicas de Europa y America*. (Sem indicação de local e editora, n° 38, 1993.
- LEPECKI, Maria L. "O conto de Rubem Fonseca". In: *Suplemento Literário (Minas Gerais)*. Minas Gerais: 27/07/68.
- LIMA, Luiz Costa. "O cão pop e a alegoria cobradora". In: *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

- LINHARES, Temístocles. *22 diálogos sobre o conto brasileiro atual*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973, p.22.
- LOWE, Elizabeth. *The city in brazilian literature*. Fairleigh Dickinson University Press London and Toronto: Associated University Presses, s.d.
- LUCAS, Fábio. *Fronteiras Imaginárias*. Rio de Janeiro: Cátedra/INL, 1971.
- MARTINS, Wilson. "A escada da Glória". *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 19/03/66, Supl. Lit.
- _____. "Tendências". *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 01/02/64, Supl. Lit.
- MEDINA, Cremilda de Araújo, *A Posse da Terra (escritor brasileiro hoje)*. São Paulo: Imprensa Nacional - Casa da Moeda Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 1985.
- PEDROSA, Celia de Moraes Rego. *O discurso hiperrealista*(Rubem Fonseca e André Gide.). Rio de Janeiro, PUC, 1977. Dissertação de Mestrado.
- SANT'ANNA, Sérgio. "A propósito de Lúcia McCartney". In: *Suplemento Literário (Minas Gerais)*. Minas Gerais: 17/01/70.
- SANTARRITA, Marcos. "o fenômeno Rubem Fonseca". In: *Jornal do Comércio (Rio de Janeiro) - Suplemento Dominical*. Rio de Janeiro: 28/12/68, p.4.
- SANTOS, Wandel dos. *Os três reais da ficção(O conto brasileiro hoje)*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- SCHWARZ, *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SILVA, Deonísio da. *O caso Rubem Fonseca: violência e erotismo em Feliz Ano Novo*. Porto Alegre: Alfa-Ômega, 1983.
- _____. *Nos bastidores da censura (sexualidade, literatura e repressão pós-64)*. São Paulo: Estação Liberdade, 1983.
- SILVERMAN, Malcom. "A sátira na ficção de Rubem Fonseca". In: *Moderna Ficção Brasileira 2*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira; Brasília: INL, 1981, pp. 261-277.
- SOSNOWSKI, S. & SCHWARTZ, J. (org.), *Brasil: O trânsito da memória*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- VIDAL, Ariovaldo J. *Roteiro para um narrador - Uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1990. Dissertação de mestrado.
- URBANO, Hudinilson. *A elaboração da realidade lingüística em Rubem Fonseca*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1985. Tese de doutorado.

Bibliografia geral de apoio

- ADORNO, T.W. *Adorno, Horkheimer, Habermas*, (Col.Os pensadores). São Paulo: Abril, 1980

- BAUDRILLARD, Jean. *A Sociedade de Consumo*. Lisboa: Edições 70, 1991. (Coleção Arte & Comunicação).
- _____. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio D'água, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.
- _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do Capitalismo*. (Obras escolhidas vol. III). São Paulo: Brasiliense, 2^a. ed., 1991.
- _____. *Magia e técnica, Arte e Política*. (Obras escolhidas vol. 1), São Paulo: Brasiliense, 6^a. ed., 1992.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- BRÉHIER, Émile. *Historia de la filosofía*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1944 – 2^a edição.
- CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- _____. *Literatura e Sociedade* (estudos de teoria e história literária). São Paulo: Nacional, 6^a. ed., 1980
- CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- CHAUÍ, Marilena de Sousa. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Ed. Moderna, 1980.
- FERNANDES, Heloisa Rodrigues (org.). *Tempo do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- FOCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 9^a. ed., 1979.
- FREDERICO, Celso. *Lukács : um clássico do século XX*. São Paulo: Ed. Moderna, 1997.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GAGNEBIN, J.M.. *História e narração em W. Benjamin*. São Paulo: Perspectiva/ Fapesp: Ed. da Unicamp, 1994.
- GULLON, German. *El narrador en la novela del siglo XIX*. Madrid : Taurus Ediciones, S.A, 1976
- HABERMAS, Jürgen. *O discurso Filosófico da Modernidade*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990.
- HEIDRUN, Krieger Olinto, *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ed. Ática, 1996.
- JAUSS, H. Robert... *et alii. A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979
- LASCH, Christopher. *O mínimo eu*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987, 4^a ed.
- LUKÁCS, G. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

- _____, *Teoria do Romance*. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Editorial Presença, s.d. (Biblioteca de Ciências Humanas).
- MARSHALL, Berman. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- MARX, Karl & ENGELS, Frederick. *The communist manifesto*. (Introdução de Heric Hobsbawn). Nova York: Verso, 1998.
- MATOS, Olgária C. F. *A escola de Frankfurt (Luz e Sombras do Iluminismo)*. São Paulo: Moderna, 1993 (Coleção logos).
- MERQUIOR, José G.. *Formalismo & Tradição Moderna: O problema da arte na crise da cultura*. São Paulo: EDUSP, 1974.
- MORAES, Eliane Robert. *Marquês de Sade – um libertino no salão dos filósofos*. São Paulo: Educ, 1992.
- NOGARE, Pedro Dalle. *Humanismos e anti-humanismos*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1978, 5ª edição.
- PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. São Paulo: Abril Cultural, coleção *Os pensadores*, vol. XVI, 1973.
- ROUANET, Sérgio P. *Édipo e o Anjo (Itinerários Freudianos em Walter Benjamin)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2ª. ed., 1990.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática Série Princípios, 1998.
- SANTAELLA, Lúcia. *Convergências: poesia concreta e tropicalismo*. São Paulo: Nobel, 1986.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas Malhas da letra: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SLOTERDIJK, Peter, *Crítica de la razón cínica I*, Taurus Humanidades,
- VIDAL, Ariovaldo José. *Roteiro para um narrador – uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*. Tese de Mestrado, São Paulo: USP, 1990.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

Bibliografia sobre as décadas de 60 e 70

- ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e comentário (ensaios sobre literatura e experiência)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1979.
- BRANDÃO, Antonio C. & DUARTE, Milton F.. *Movimentos Culturais de juventude*. São Paulo: Moderna, 1990 (Col. Polêmica).
- CAMPOS, Augusto. *Balanço da Bossa*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993.

- CAMPOS, Augusto. "Contexto de uma vanguarda", in CAMPOS, Haroldo *et alii*. *Teoria da Poesia Concreta – textos críticos e manifestos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1985.
- COELHO, Cláudio N. P. A transformação social em questão : as práticas alternativas durante o regime militar. Tese de Mestrado, São Paulo: USP- FFLCH (Sociologia), 1990.
- _____. "A tropicália: cultura e política nos anos 60". *Tempo Social Rev. Sociol. USP*, 2º semestre 1989, p.p. 159-176.
- COSTA, Jurandir Freire. "Sobre a 'Geração AI-5': violência e narcisismo". *Violência e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2ª edição, 1986, p.p. 117-189.
- DAMASCENO, Leslie H. *Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho*. (Trad. Iná Camargo Costa). Campinas (SP): Ed. da UNICAMP, 1994.
- FEIJÓ, Martin C.. *O que é política cultural*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983 (Coleção Primeiros Passos).
- FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997.
- FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: A festa*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998. (Prismas)
- GALVÃO, Walnice Nogueira. "MMPB: uma análise ideológica". *Aparte n° 2*, maio-junho, 1968, p.p. 19-31.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem: cpc, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- HOLLANDA, Heloísa B. & GONÇALVES, Marcos A.. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1995, 10ª ed.
- IANNI, Octavio. *O colapso do populismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira S.A., 1978.
- KONDER, Leandro. *Os marxistas e a arte*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1967.
- LOUZADA Fº. "A festa da bossa: impacto, sintaxe (e declínio)". *Tempo Brasileiro n° 19-20*, s/d. p. p. 135-143.
- MARTINS, Luciano. "A geração AI-5 (um ensaio sobre autoritarismo e alienação)". Periódico: *Ensaio de Opinião*, vol. 11. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. S. Paulo: Ed. Ática, 1994.
- Nosso Século*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: 4-cinema*. Rio de Janeiro: Europa Emp. Gráfica e Editorial, 1981.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira : Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991 – 3ª edição.

- PEREIRA, L. C. Bresser. *Tecnoburocracia e Contestação*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1972.
- PEREIRA, Carlos A. M. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 2^a ed. 1993 (Coleção Primeiros Passos). Princípios, 1988, 2^a edição.
- RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Ed. da Universidade Estadual Paulista, 1993 – (Prismas).
- SOVIK, Liv Rebecca. *Vaca profana: teoria pós-moderna e música popular brasileira*. São Paulo: USP-ECA (Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Jornalismo e Editoração), 1994.
- TAVARES, Maria H. & WEIS, Luiz. “Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar”. In: NOVAIS, Fernando A., (coordenador), *História da Vida Privada no Brasil, V.4*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- VASCONCELLOS, Gilberto. *Música Popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977.
- WISNIK, José Miguel & SQUEFF, Enio. “Nacionalismo Musical”. In: *O Nacional e o Popular na cultura brasileira* (série). São Paulo: Brasiliense, 1982.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do Sudestevolvimento : Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1^a ed. 1993.

Bibliografia sobre gêneros da cultura de massa

- BORELLI, Silvia H. S.. *Ação, suspense, emoção. Literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo: EDUC, Estação Liberdade, 1966.
- BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1973, 2^a. edição.
- COELHO, Teixeira. *O que é indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1980, 11^a edição (Coleção Primeiros Passos).
- MERQUIOR, José G.. “Sentido e problema do pop – pop e hiperrealismo”. In: *Formalismo e tradição moderna; o problema da arte na crise da cultura*. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1974. P. 295
- ROSENBERG, Bernard & WHITE, David M. (org.). *Cultura de massa*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1973.
- SODRÉ, Muniz. *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.
- _____. *Best-seller: A literatura de mercado*. São Paulo: Ed. Ática –Série Princípios, 1988, 2^a edição.
- XAVIER, Ismail. “Melodrama ou a sedução da moral negociada”. *Caderno Mais* (Jornal Folha de São Paulo). São Paulo, ed. 31.05.98.

